SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф.Ф.Павленковым (1839-1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- А. А. Ярцев
  -
  - От автора
  - Глава I. Театр в России до Волкова
  - Глава II. Волков до зарождения в нем любви к театру
  - Глава III. Волков – основатель русского театра
  - Глава IV. Волков – придворный актер
  - Глава V
  - Первые русские актеры
    - Глава VI. Иван Афанасьевич Дмитревский
    - Глава VII. Петр Алексеевич Плавильщиков
    - Глава VIII. Яков Емельянович Шушерин
    - Глава IX. Алексей Семенович Яковлев
  - Первые русские актрисы
    - Глава X. Татьяна Михайловна Троепольская
    - Глава XI. Сандуновы
    - Глава XII. Екатерина Семеновна Семенова

А. А. Ярцев
Федор Волков (основатель русского театра)
Его жизнь в связи с историей русской театральной старины
Биографические очерки
С портретами Волкова, Дмитревского, Плавильщикова, Яковлева и Семеновой

От автора

При составлении очерка жизни и деятельности главнейших представителей русской сцены за первые три четверти века ее существования мы должны были ознакомиться подробно со многими (около 200 названий) биографическими и историческими материалами, рассеянными в книгах, журналах и газетах. Отсутствие в нашей литературе полной и систематически разработанной истории русского театра делает такую работу необходимой. Перечисление всех этих материалов составило бы целую биографическую брошюру и, следовательно, невозможно в настоящем издании. Поэтому мы ограничимся указанием лишь на самые существенные материалы, не приводя их подробного библиографического описания. Сюда относятся:

1. Торжествующая Минерва. М., 1763 (описание маскарада 1763 г.).

2. *Н. Новиков.* Опыт исторического словаря о российских писателях.

3. *Штелин.* Краткое извлечение о театральных представлениях в России до 1768 г.

4. *Трефолев.* Ярославль при Елизавете Петровне. – "Др. и нов. Рос.", 1877, № 4 (новые данные для биографии Волкова).

5. "Русский архив", 1864, ст. 198 (указ о возведении Волкова в дворянство).

6. *А.М. Тургенев.* Воспоминания. – "Русская старина", 1887, № 1 (о Волкове).

7. *Князь Голицын.* Воспоминания. – "Русский архив", 1873.

8. Письмовник Курганова.

9. Известие о жизни И. А. Дмитревского. СПб., 1822.

10. *Пятковский.* Санкт-Петербургский воспитательный дом. – "Русская старина", 1875, № 12 (организация Книпперова театра Дмитревским).

11. *А. Сумароков.* Сочинения.

12. *Плавильщиков.* Сочинения. 1816.

13. *Победоносцев.* Воспоминания о Плавильщикове (читано в Обществе любителей российской словесности).

14. *Ильин.* Плавильщиков. – "Вестник Европы", 1815, № 10.

15. *Макаров.* Плавильщиков. – "Репертуар", 1841, № 11.

16. *Аксаков.* Я. Е. Шушерин и современные ему театральные знаменитости.

17. *Зотов.* Биография Сандуновой. – "Репертуар", 1842, № 12.

18. *Яковлев.* Сочинения. 1827.

19. *Зотов.* Описания жизни актера Яковлева. 1817.

Кроме того, необходимо упомянуть о воспоминаниях, исследованиях и указаниях: С. Аксакова (“Воспоминания”), Арапова (“Летопись русского театра” и “Драматический альбом”), Ф. Булгарина (“Воспоминания” и “Русская Талия”), С. Глинки (“Записки”), Греча (“Очерки истории русского театра”), Р. Зотова (“Воспоминания” и биографии), Жихарева (“Воспоминания” и “Записки”), П. Каратыгина (“Записки”), Ф. Кони (разные статьи по истории театра), Лонгинова (“Исследования”), Моркова (“Исторические очерки русской оперы”), Носова (“Хроника русского театра”), Родиславского (“Биография Волкова”), Сиротинина (биографии сценических деятелей) и князя Шаховского (“Летопись русского театра”).

Глава I. Театр в России до Волкова

Начало театра в Западной Европе. – Театр в России. – Духовная драма. – Иноземный театр в России при Алексее Михайловиче и Петре Великом. – Спектакли кадетов сухопутного шляхетного корпуса. – Сумароков. – Возникновение русского театра

Имя Федора Григорьевича Волкова, основателя первого русского публичного театра и первого русского актера, занимает почетное место не только в истории русского театра, но и вообще в истории русского просвещения. Непродолжительная жизнь этого замечательного человека была вся посвящена театру. Поэтому, прежде чем рассказать все, что известно о его жизни и деятельности, необходимо обрисовать хотя бы в самых общих чертах положение театра в России до Волкова.

Зачаточное состояние современного нам театра представляют драмы, возникшие в Западной Европе из религиозных обрядов, – это так называемые мистерии. Кроме собственно религиозных обрядов и “сгруппированных” по обрядовым признакам мистерий, сюда относились также мистерии, прославлявшие подвиги святых, олицетворявшие разные отвлеченные понятия и нравственные правила, представлявшие события священной истории и жизнь исторических лиц, наконец возникшие из народных легенд, сказок и прочие. Вышедши постепенно из рамок богослужебного обряда, мистерия должна была найти себе подмостки вне церкви и вводить, тоже постепенно, в ход своего действия элемент светский в виде народных обрядов, песен, игр и бытовых особенностей. Постепенное введение в мистерии “народного элемента” выразилось сначала в создании комических народных типов, а затем в развитии эпизодических светских сцен и комедий.

Театральные зрелища в России возникли под западноевропейским влиянием, отражавшимся первоначально через Польшу на юго-западе России. Но русский театр не пережил периода религиозных мистерий или, по крайней мере, пережил этот период в самой слабой степени. Началом нашего театра, его преобладающей формой, была школьная духовная драма, привившаяся первоначально в Киевской академии. Этому роду представлений, явившемуся на Западе уже второй, после мистерий, формой драмы, придавалось педагогическо-воспитательное значение. Составление этих драм вменялось обыкновенно в обязанность учителю поэзии. События рождения Спасителя были одной из главных тем школьной драмы.

Уклоняясь с течением времени от своего чисто религиозного типа, школьная драма, так же как и мистерия, вводила в действие светские элементы, развившиеся наконец в целые вставные комедии.

В самой тесной связи со школьной драмой стоит вертепная драма, или просто вертеп, то есть кукольная комедия, изображавшая в духовной своей части события Рождества Христова, а в светской – типы и явления народной жизни. Из Киевской академии, где вертеп существовал уже в XVI веке, он был занесен бурсаками и студентами академии в народную среду, в которой и сохранился как своеобразная форма народного театра.

Но эта форма народного театра, так же как и народные обряды, игры, праздники и тому подобное, стоит совершенно особняком от тех театральных зрелищ, которые начали прививаться в России при дворе и в среде высшего сословия в XVII веке. Для этих зрелищ были прямо взяты готовые формы западноевропейского театра и пересажены на русскую почву без всякого примеривания их к русским национальным чертам, к русскому духу и быту. За периодом готового иноземного театра прошел длинный период слепого подражания иноземным образцам. Волков и его преемники по сцене более чем полвека после учреждения публичного театра переживали этот период и служили русской сцене, создавая искусственные образы, ничего общего не имевшие с русской жизнью. Среди драматических писателей первого периода русского театра были и такие, которые выводили в своих произведениях типы и явления современной им действительности, но они являлись исключениями. Параллельно с этим и у первых наших актеров были отдельные попытки избежать в игре безжизненной искусственности, наделить изображаемых лиц живыми чертами, приблизить их к обыденной жизни. Общее же направление и драматургии, и школы сценического исполнения шло вразрез под влиянием иноземных образцов с понятием о драматическом искусстве как о художественно-правдивом изображении людей и жизни.

Начало иноземного театра в России относится к 70-м годам XVII века, к концу царствования царя Алексея Михайловича. О театральных зрелищах в Европе в то время было уже известно у нас по рассказам приезжих иностранцев и наших послов, бывавших за границей. Желание видеть и у себя дома немецкий театр заставило царя послать в 1672 году полковника Штадена в Курляндию, чтобы привезти оттуда комедиантов. Поездка эта кончилась ничем. Тогда царь приказал пастору немецкой церкви

и учителю школы в Немецкой слободе Иоганну Грегори устроить в селе Преображенском “комедиальные хоромины” и представить “комедиальные действа и потехи”. Хоромина скоро была готова, и комедия под заглавием “Артаксерксово действо” составлена. В число исполнителей было набрано 64 мальчика, которые под руководством Грегори и русского учителя Юрия Михайлова упражнялись в разыгрывании комедии. Самое деятельное участие в устройстве театра принимал боярин Матвеев. Прежде чем завести при дворе театр, царь посоветовался со своим духовником, не будет ли это противно церковным узаконениям. Духовник, ссылаясь на примеры иностранных христианских государей и в особенности византийских, допускавших зрелища, разрешил царю устроить театр. Таким образом, желание царя было исполнено, и 17 октября 1672 года состоялся первый спектакль, на который были приглашены все придворные чины. И первое, и следующие представления приводили в восхищение царя, семью царскую и всех остальных зрителей. Театр сделался любимым развлечением царя.

Кроме “комедиальной хоромины” в Преображенском, были устроены “комедиальные палаты” в Кремле, и представления давались то тут, то там. Содержание пьес, составленных Грегори, было заимствовано из библейских рассказов. Кроме комедий, которые разделялись на “прохладные” (веселые) и “жалостные” (печальные), зрелища состояли из танцев, пения, музыки, разных фокусов и “потех”. Таким образом, недалеко было до вполне организованного театра, но смерть Грегори, а затем и смерть самого Алексея Михайловича (в 1676 году) прекратили на время развитие театральных зрелищ.

Несмотря на слишком короткий период своего, существования придворные зрелища эти имели некоторое значение как удачная для начала попытка познакомиться с театром, просветительный и поучительный смысл которого признавался уже и тогда. Для народной массы, только лишь слышавшей о том, что происходило в “комедийных хоромінах”, нововведение царя могло служить доказательством, что театр не заключает в себе ничего греховного, никаких бесовских потех и наваждений.

Следующая страница истории театра в России начинается при Петре Великом. В своих путешествиях Петр хорошо ознакомился с иностранными театрами. Он не мог не обратить внимания на то, какое огромное значение может иметь театр в ряду задуманных им преобразований. По обыкновению он быстро и решительно начал приводить в исполнение свое намерение устроить театр. В 1702 году была выписана из Данцига немецкая

труппа актеров под управлением Иоганна Кунста. Петр, очевидно, признавал большое значение театра и хотел придать ему характер публичного общедоступного зрелища. Для постройки театра было выбрано “знатное” место в самом центре Москвы на Красной площади. Внутреннее устройство “комедийной храмины” и постановка пьес были по тому времени богатыми. В театр допускались все за определенную плату от 3 до 10 копеек. Репертуар спектаклей, которые давались по два раза в неделю, состоял из немецких драм духовного и аллегорического содержания или написанных по поводу какого-нибудь торжественного события, из пасторалей идиллического содержания и из пьес Мольера. В науку к Кунсту было отдано несколько мальчиков, которые впоследствии разыгрывали те же пьесы в переводе на русский язык. Сам Кунст именовался в официальных бумагах “директором Его Величества комедиантов”. Недолго пришлось Кунсту управлять труппой: он умер, и его место занял в 1704 году Отто Фирст, продолжавший дело при тех же условиях до 1707 года, когда театр перестал существовать.

Снова наступил период придворных спектаклей, на этот раз уже любительских. Вся театральная обстановка “комедийной храмины” была перевезена с Красной площади во дворец села Преображенского, где сохранялась до конца Петрова царствования. Спектакли устраивались царевною Натальей Алексеевной, которая была большая любительница театра и, кроме пьес, игранных труппами Кунста и Фирста, ставила на придворной сцене свои драматические произведения.

В это же время как отголосок общедоступного театра Кунста начались театральные представления и в московских училищах, где разыгрывались духовные драмы, а любители из школьников и подьячих устраивали представления в каком-нибудь подходящем здании и вводили в свой репертуар веселые арлекинады и комические интермедии.

Царевне Наталье Алексеевне приписывают и устройство первого театра в Петербурге, который был общедоступным и бесплатным. Вообще же сведения об этом периоде в истории русского театра очень скудны до самого вступления на престол Анны Иоанновны, когда возобновились постоянные придворные спектакли. К коронации ее приехала итальянская труппа, представлявшая интермедии и балеты, а впоследствии на придворной сцене давались итальянские оперы и немецкие трагедии и оперы. Спектакли эти были исключительно придворной забавой и поэтому не имели никакого значения для русского театра. То же продолжалось и при Елизавете, пока не начались спектакли учеников шляхетного сухопутного корпуса.

Сухопутный кадетский корпус, основанный в 1732 году, был единственным учебным заведением, которое давало до половины XVIII века довольно солидное общее образование. В учебном курсе корпуса словесность занимала первое место. Кадеты охотно отдавали свободное время упражнениям в чтении и сочинении произведений изящной литературы и устроили даже кружок любителей словесности. Иногда у них происходили товарищеские собрания, на которых они читали опыты своих сочинений и переводов. От этих чтений был вполне естествен переход и к устройству спектаклей, тем более что кадетам еще при Анне Иоанновне приходилось участвовать в балетах и интермедиях итальянской придворной труппы. Любовь к театральным представлениям привилась в корпусе настолько, что в 1750 году кадеты могли уже разыграть на своей сцене первую трагедию Сумарокова. Александр Петрович Сумароков, бывший воспитанник того же корпуса, только что вступал тогда на поприще драматургии. После опытов в разных родах поэзии он полюбил, по его словам, лучшую из муз – музу трагедии. Первая его трагедия “Хорев” появилась в печати в 1747 году, а за нею последовали и остальные, создавшие их автору во мнении современников славу первоклассного писателя.

Сумароков писал свою первую трагедию, не имея в виду сцены, где бы ее можно было разыграть, и для него первый спектакль кадетов был приятной неожиданностью. Он услыхал не простое декламирование стихов из своей трагедии, но стройное сценическое исполнение хорошо разученной пьесы. Вне себя от радости, он поспешил донести об этом своему начальнику по службе, графу Разумовскому, а тот известил об этой новости императрицу. Результатом этого было то, что 8 января 1750 года кадеты по желанию императрицы разыграли трагедию во дворце в присутствии всего двора и под руководством самого автора. Главные роли исполняли воспитанники Мелиссино, Бекетов, Свистунов и Остервальд, навсегда оставшиеся памятными в истории русского театра, так же как и вообще спектакли сухопутного корпуса.

И игра кадетов, и сама пьеса произвели на императрицу и ее приближенных такое сильное впечатление, что в том же году кадетами было разыграно во дворце еще несколько трагедий Сумарокова. Слава их автора росла, а потребность в русском театре, возбужденная этими спектаклями, обозначалась все яснее и яснее. Но кадетские спектакли, являясь лишь разумным развлечением для кадетов в свободное время, носили слишком уж случайный характер. Пришло время решить вопрос о постоянном театре и о настоящих актерах. Положительное решение этого

вопроса было не только желанием самой императрицы, но и тех ее советников, которым русское просвещение было обязано основанием Московского университета.

Мысль об организации русского театра осуществилась, однако, совсем не так, как можно было ожидать согласно обыкновенному ходу вещей. Публичный русский театр создала частная инициатива – и не в столице, а в небольшом провинциальном городе Ярославле, куда, казалось, не скоро может дойти и мысль о таком общественном учреждении, как театр. “Трудно теперь представить себе, – говорит один из историков нашей литературы, – чтобы в конце первой половины XVIII века в провинциальном городе России, где тогда не было и признаков развития общественной жизни, посреди сословия, всегда чуждавшегося всяких нововведений и долго удерживавшего слепую привязанность к старине, мог родиться вкус к театральным представлениям”. Но это необычайное явление и не входило как звено в цепь явлений общественной жизни, поскольку не имело в ней ни почвы, ни деятелей. Провинциальный русский театр, возникший совершенно самостоятельно раньше столичного, был созданием одного лица, молодого купца Волкова.

Бывают избранные натуры с избытком прекрасных самобытных сил, дарованных им Провидением, открывающие новые пути в искусстве и науке, развертывающие свою деятельность не вследствие подражания чужому, уже существующему, а по внутреннему голосу, громко звучащему в их душе. К таким натурам принадлежал и Волков.

Глава II. Волков до зарождения в нем любви к театру

Детство Волкова. – Его отчим Полушкин. – Пастор, его учитель. – Ученье в Заиконо-Спасской академии. – Академические спектакли. – Начало самостоятельного развития. – Возвращение в Ярославль и жизнь у отчима. – Поездка в Петербург. – Посещение театров. – Зарождение страсти к сцене. – Изучение сценического искусства

Федор Григорьевич Волков, сын костромского купца, родился в Костроме 9 февраля 1729 года. После смерти отца малолетний Волков остался вместе с братьями на попечении своей матери, которая вскоре вышла замуж за ярославского купца Полушкина.

Как прошло детство Волкова, в какой обстановке и при каких условиях он провел первые годы своей жизни, – об этом нет никаких сведений. Неизвестно, какие первые впечатления усвоила восприимчивая натура мальчика, кто был первым руководителем его развития. Наверняка можно лишь сказать, что и отец его, и отчим были люди зажиточные, и Волкову не пришлось в детстве испытать нужды.

Выйдя замуж за Полушкина, мать Волкова переселилась с детьми в Ярославль. Полушкин был богатый и “тароватый”, то есть энергичный и предприимчивый купец. Ему принадлежали серные, селитряные и кожевенные заводы в Ярославле, владел он заводами и на Унже, вел торговые дела с Петербургом. Судьба маленького Волкова всецело зависела от отчима. Как глава семьи Полушкин мог направить воспитание пасынка, согласуясь со своими взглядами и соображениями. Среда, в которой родился и рос Волков, отличалась узкими понятиями и грубыми нравами и не давала сама по себе широкого развития, но обстоятельства сложились для Волкова очень счастливо. Полушкин принадлежал к тем немногим тогда людям своего круга, которые, может быть, еще смутно, но уже понимали пользу образования для всякого дела. Добрый и заботливый семьянин, он полюбил вскоре своих пасынков. Особенное внимание его было обращено, конечно, на старшего из них, Федора, который рано обнаружил свою талантливую натуру и поражал всех своими способностями. Полушкин видел в мальчике своего ближайшего помощника и преемника в торгово-промышленных предприятиях и старался приучить его к своему делу. Влияние отчима на развитие пасынка было несомненным.

Другим человеком, который мог оказать еще большее

влияние на умственно-нравственное развитие мальчика, был пастор герцога Бирона, жившего в то время в Ярославле в ссылке. К нему ходил учиться в числе других и маленький Волков. Ничего нет мудреного, что этот пастор заронил в голову мальчика и первые понятия о театре, первые неясные мысли о существовании другого мира – мира искусств и знаний, мира, совсем не похожего на тот, который окружал ребенка в повседневной жизни. Первые научные познания Волков приобрел от пастора; тогда же он усвоил себе и немецкий язык, который потом знал в совершенстве. Однако Полушкин не удовлетворился тем образованием, которое его пасынок получил у пастора. В голове предприимчивого купца могла уже в то время зародиться мысль, осуществившаяся впоследствии, – отправить Федора в Петербург, в этот молодой, по-немецки устроенный город, где человек образованный мог быстро выдвинуться вперед и с успехом вести коммерческие дела. Но этот план можно было привести в исполнение только со временем, а пока нужно было дать мальчику хотя и небольшое, но основательное “научное” образование.

И вот Полушкин отправляет своего пасынка в Москву, в Заиконо-Спасскую академию, являвшуюся тогда одним из главных рассадников образования. В Заиконо-Спасской, или Славяно-греко-латинской академии, могли обучаться дети всех сословий. Сначала ученики поступали в приготовительную школу, затем проходили классы фары (чтение и письмо по латыни), инфимы (первые правила грамматики, география, история и арифметика), синтаксимы (синтаксис и предметы предыдущего класса), пиитики, риторики, философии и богословия. Академия, основанная при царе Феодоре Алексеевиче, со времен Петра Великого была организована по образцу Киевской академии. Так же как и там, преподавание велось на латинском языке; так же как и там, дозволялись и поощрялись занятия музыкой и представления религиозных драм и некоторых комедий Мольера.

Ученические спектакли в Заиконо-Спасской академии начались с того времени, когда при Петре Великом в академическое преподавание введен был, по образцу Киевской академии, латинский элемент вместо греческого, и вместе с тем введены были и порядки Киевской академии, в которой театральные представления играли немаловажную роль в ее внутренней жизни. Постепенно усвоила и Московская академия любовь к ученическим спектаклям. Духовные драмы разнообразились вставными интермедиями, сближавшими академическую сцену с обыденной жизнью, и пьесами,

написанными по случаю разных торжеств. В первой половине XVIII века появились на академической сцене и исторические пьесы, в которых слышались отголоски действительности в виде различных бытовых и национальных черт. Пьесы Мольера заканчивали тот репертуар, из которого состояли академические спектакли во время учения там Волкова.

Волков пробыл в академии не более трех лет. Туда принимались дети не моложе 12 – 13 лет, а Волков в 1743 году уже был взят своим отчимом из академии. Если предположить, что он поступил прямо в класс фары, то в три года он мог самое большее дойти до класса пиитики, то есть изучить грамматику и основы арифметики, географии, истории и катехизиса. Образование было, таким образом, получено в академии Волковым только первоначальное. Изучение языков, приобретение обширных научных познаний и общее выдающееся развитие были у него плодом самостоятельной работы уже по выходе из академии. Здесь ему представлялась зато возможность серьезно заняться музыкой, к которой с детства у него были большие способности. Еще более, конечно, важно, что в академии он впервые познакомился с театральными представлениями и, может быть, сам являлся исполнителем. Вполне возможно также, что Волков, несмотря на свои детские годы, шел впереди своих товарищей и уже в академии, вне классного обучения, положил основу своему самообразованию. Он с самых юных лет, как выражается Н. И. Новиков, первый его биограф, “пристрастно прилежал к познанию наук и художеств”. Учебные занятия давались Волкову очень легко: “проницательный и острый разум споспешествовал ему без всякого, можно сказать, предводителя доходить в оных до возможного совершенства”, говорит тот же биограф. Таким образом, без всякого принуждения и руководства вырабатывался тот живой и глубокий ум и тот твердый и самостоятельный характер, которые были основными свойствами будущего организатора театра. Первоначальные, систематически усвоенные в академии научные знания придали впоследствии стремлениям Волкова к сценической деятельности вполне серьезную основу.

В 1743 году Волков возвратился в Ярославль и сделался ближайшим участником в торговых делах своего отчима. Полушкин принял Волкова и его братьев на правах товарищей в свои промышленные предприятия и обязался сверх содержания пасынков наградить их половинною прибылью от заводов и четвертою частью наследства после своей смерти. Юному ученику академии поручено было главное наблюдение за заводами и надзор за рабочими. По договору, заключенному Полушкиным с

братьями Волковыми, старший из них, Федор, обязался служить при заводах, вести дело с “прилежным рачением, а не для одного только вида, чтобы заводчиком слыть и от купечества отбывать”. Заключая этот договор, Полушкин, может быть, уже замечал, что наклонности его старшего пасынка не соответствуют торговым планам отчима, но хотел его удержать при себе. Это казалось ему вполне возможным, потому что Волков был еще мальчик и не мог проявить своих самостоятельных стремлений. Так оно и было, и Волков не выходил из воли отчима до самой его смерти.

Три года прошло с тех пор, как возвратился домой Волков. К этому времени и относится, вероятно, сообщение Новикова, что Волков начал упражняться в театральных представлениях “с самых юных лет”. Академические спектакли должны были произвести на восприимчивого мальчика сильное впечатление, а особенно если он и сам в них участвовал. В рассказах Волкова своим ярославским товарищам о Москве и об академии театр, глубоко запавший в его воображение, был, конечно, на первом плане. От рассказов недалеко было перейти и к попытке устроить здесь, в Ярославле, разыгрывание или просто чтение какой-нибудь привезенной из академии драмы или интермедии.

Занятия заводскими делами не могли быть особенно по душе Волкову, но он был способен ко всякой деятельности, и потому отчим не имел никакого повода устранить его от дела. Напротив, Полушкин, вполне уверенный в деловитости Волкова, послал его в 1746 году в Петербург по торговым делам. Поездка в Петербург должна была обрадовать юношу. Если коммерция представляла для него мало интереса, то надежда удовлетворить свою жажду знаний, научиться многому, чего не дала любознательному Волкову московская академия, придавали его поездке совсем особенный внутренний смысл.

Приехав в Петербург, Волков поступил в немецкую торговую контору, чтобы научиться бухгалтерии и “правильным” торговым приемам. И здесь сказалась богато одаренная натура Волкова. Дела своего отчима он вел с большим вниманием, проявляя везде энергию, ум и сообразительность, но находил время удовлетворять и свои духовные потребности, учиться и развивать свой умственный кругозор. Он нашел возможность побывать в театре, устройство которого нельзя было, конечно, и сравнивать с ученической сценой академии и который мог окончательно поразить юное воображение впечатлительного провинциала. Биографы Волкова рассказывают, что он случайно попал со своим немцем-хозяином на представление итальянской оперы в придворном театре и пришел в восторг от виденного им в первый раз настоящего театра. Еще вероятнее, что не простая

случайность привела Волкова в театр. Его врожденные артистические наклонности требовали пищи, и побывать в театре было для него необыкновенным удовольствием. Расположение к нему немца-хозяина только облегчило туда доступ.

Это посещение оперы было главным толчком в развитии его страсти к сцене. Он нашел возможность бывать также и на спектаклях в кадетском корпусе, которые произвели на него такое сильное впечатление, что он не знал, по его словам, где он был – на земле или на небесах.

Судьба молодого ярославца была решена. С этого времени в нем стала созревать мысль устроить свой театр. Сцена представляет собою могучую притягательную силу для тех, в ком теплится артистическая искра, призвание. Сцена увлекла и Волкова. Задумав создать театр, он начал горячо изучать театральное дело и усердно посещал немецкие, французские и особенно итальянские спектакли. Наблюдая игру актеров, Волков усваивал сценические приемы; заходя иногда благодаря знакомству с актерами за кулисы, он старался знакомиться с устройством сцены, срисовывал декорации, делал чертежи, снимал модели, рассматривал театральные механизмы, изучал, насколько это тогда было возможно, теорию сценического искусства и вникал в режиссерскую деятельность. Итальянцы, у которых Волков преимущественно приобретал сценические познания, были и сами не особенно искусные актеры; но наблюдательность и врожденный художественный вкус помогали ему разобраться в том, что у них было плохо, что – хорошо.

В Петербурге открылась широкая возможность и для других занятий Волкова в области искусств. Он учился всему, что интересовало его, – живописи, музыке, языкам, – все, что ни делал, делал основательно, доводя до конца задуманное. В Петербурге Волков пробыл меньше двух лет, но благодаря своей упорной энергии и восприимчивости успел многое узнать, увидеть и изучить.

Глава III. Волков – основатель русского театра

Новые данные для биографии Волкова. – Переезд в Ярославль из Петербурга. – Волков-заводчик. – Устройство театра в кожевенном амбаре. – Спектакли. – Волков – актер и директор театра. – Увлечение театром и разорение заводов. – Второй театр. – Приезд ярославской труппы в Петербург. – Поступление Волкова в кадетский корпус для обучения наукам и искусству

Все биографы Волкова до самого последнего времени утверждают, что Волков возвратился в Ярославль при жизни своего отчима, при нем устроил свой первый театр, который понравился отчиму, и прочее. Но из документов, найденных в архиве ярославского магистрата, оказывается, что Полушкин умер в 1747 году, тогда как Волков приехал в Ярославль только на следующий год. Это совершенно изменяет обстоятельства, при которых происходила организация первого русского театра, изменяет в том смысле, что Волков после смерти своего отчима мог совершенно самостоятельно распоряжаться собой, своими делами и денежными средствами. Смерть отчима и была, вероятно, причиной возвращения Волкова в Ярославль. Он оставался старшим в семействе, и торговые дела требовали его присутствия на родине.

Теперь Волкову предоставлялась полная свобода действий, полный простор для осуществления запавших в его голову мыслей. Как бы ни был разумен и как бы ни благоволил к своим пасынкам Полушкин, он не мог допустить не только расстройства своих заводских дел для каких-то малопонятных ему забав, но даже простого уклонения от раз заведенного порядка. А между тем известно, что не только Волков с братьями, но и рабочие с заводов принимали участие в театральных представлениях, затеянных молодым любителем театра, тратили время и отбивались от своего прямого дела. Полушкин, понятно, этого бы не допустил.

Как относился Волков к заводским делам по возвращении из Петербурга, видно из тяжбы, которая возникла в это время между дочерью Полушкина от первого брака, Матреной Кирпичевой, и братьями Волковыми. После смерти отчима братья вступили во владение всем его имуществом, и это вселило в Кирпичеву вражду к ним. В своей жалобе берг-коллегии, ведавшей заводские дела, она говорит, что Волковы, “расстроив” заводы (то есть

заводские дела), нисколько о них не заботились и рабочих обратили в комедиантов. Отец же ее “усмотрел их, Волковых, неспособных и нимало к заводскому произведению нерачительных и наследства им не оставил”, и потому она просит утвердить ее наследницей. Дело по этой тяжбе тянулось несколько лет, было решено сначала в пользу Волковых, а затем, в 1754 году, когда Волков был уже снова в Петербурге, Кирпичева была признана единственной наследницей Полушкина, а Волковы исключены из заводчиков. При расследовании жалобы Кирпичевой рабочие заявили, что Федор и братья его привели заводы в полный упадок и окончательно подорвали все дело, оставили их, рабочих, без работы, “в убожестве и разорении”, не кормят, не одевают и от себя не отпускают.

“Всеконечный упадок и подрыв заводов” случились не сразу, а по мере того, как Волков все сильнее и сильнее увлекался театром. Мысль об устройстве театра в Ярославле не могла осуществиться скоро, а приводилась в исполнение постепенно, и так же постепенно забывались Волковым для любимого дела заводы и заводские дела.

Сначала Волков разыгрывал со своими братьями и товарищами разные пьесы в своей комнате. Но скоро молодые любители перешли на более благоустроенную сцену. Актерами в труппе Волкова были, кроме него самого, Дьяконов, впоследствии Дмитревский, братья Волкова – Григорий и Гаврило, Чулков, Попов и другие ярославцы. Прежде всего было выбрано здание для устройства первого русского театра. Это был амбар с каменными сводами, в котором складывались кожевенные товары. Дом Полушкина, около которого был выстроен амбар, находился внутри так называемого Земляного города, в приходе Николо-Надеинской церкви. Лет сорок тому назад он еще существовал и выходил на Пробойную улицу, близ присутственных мест. Амбар, в котором был устроен театр, существовал до 1831 года и представлял собою большое продолговатое здание, каменное, построенное, судя по архитектуре, около 1700 года. Этот исторический амбар долго служил складом для вина, пока, наконец, не был сломан.

В амбаре сделали подмостки, приспособили места для зрителей, обставили сцену декорациями, осветили амбар плошками – и первое представление труппы Волкова, бывшего душою и руководителем всего дела, было дано. Событие это относят к 29 июня 1750 года.

Спектакли в кожевенном амбаре заинтересовали и ярославцев. Волков нашел покровителей в среде высшего ярославского общества. Воевода Мусин-Пушкин и помещик

Майков, предлагавший для театра даже свой дом, явились местными меценатами. Они уговорили многих ярославских купцов и дворян сделать пожертвования на устройство более удобного театра. А пока представления давались в амбаре. Репертуар этих спектаклей в точности не известен. В первом спектакле были разыграны две пьесы: драма “Эсфирь” и пастораль “Эвмон и Берфа”, музыка к которой была сочинена Волковым. Давались, кроме того, мистерии св. Димитрия Ростовского и Жубиналя.

Между тем были собраны пожертвованные деньги, к которым Волков присоединил, наверное, значительную долю и своего состояния – возник, таким образом, и другой театр. Он был деревянный и удовлетворял вполне тогдашним условиям театральной архитектуры и техники. Волков сам был архитектором, машинистом и директором в своем театре, сам был автором пьес, композитором, режиссером и первым актером в своей труппе. Театр был для того времени очень большой: он вмещал в себя до тысячи человек. Открытие его относят к началу 1751 года. Дана была опера Метастазио “Титово милосердие”, переведенная с итальянского самим Волковым. Оперные хоры исполнялись архиерейскими певчими, а оркестр состоял из крепостных музыкантов местных помещиков. Женские роли исполнялись актерами. Репертуар второго театра, так же как и первого, состоял из мистерий св. Димитрия Ростовского, Жубиналя, комедий Мольера, трагедий Сумарокова, комедий бытовых и написанных на ярославские нравы Волковым... За вход в этот театр бралась со зрителей плата.

Заветная мечта Волкова перешла в дело. Театр, созданный его усилиями, существовал в его родном городе, и он сам играл на сцене этого театра. Любя искусство, Волков поборол все препятствия, но что ожидало его театр? Условия тогдашней жизни и низкий уровень общественного развития не обещали долговечности театру, который поддерживался лишь частными силами и средствами. Думал ли Волков всю свою жизнь провести в Ярославле, или его всесторонне развитая натура, требовавшая простора для своего проявления, заставляла его мечтать о Петербурге, – неизвестно, но случай, так часто изменяющий обстоятельства, вмешался и в жизнь Волкова. Благодаря этому случаю русский театр был перенесен из провинциального города в столицу под покровительство самой императрицы и просвещеннейших людей того времени.

Года через два после открытия театра в Ярославль была отправлена из Петербурга комиссия для исследования злоупотреблений по винным откупам. Приезжие между делом

отправились посмотреть на ярославскую новинку, подобной которой в провинции еще не было видано, и слухи о которой могли уже дойти до Петербурга. Среди них оказался некто Игнатьев, сенатский экзекутор, которому очень понравился театр Волкова. Часто посещая театр, он, должно быть, познакомился с Волковым. Вероятно также и то, что Волков, встретив в Игнатьеве сочувствие к своему только что зародившемуся детищу, мог высказать ему свои планы, надежды и мечты. А в числе его сокровенных желаний могло быть и желание перенести свой театр в Петербург. Он мог даже просить Игнатьева, чтобы тот рассказал влиятельным лицам в Петербурге о ярославском театре.

Как бы там ни было, но экзекутор Игнатьев играет видную роль в перенесении театра в столицу, а злоупотребления по откупам, как это ни странно, ведут к основанию русского публичного театра в Петербурге.

Есть еще также предположение, что слухи о ярославском театре достигли императрицы, и она послала чиновника в Ярославль удостовериться в этих слухах, и что комиссия по откупам была в этом деле ни при чем. Эти объяснения нисколько не изменяют сущности дела. Возвратясь в Петербург, Игнатьев, или кто-то другой, довел до сведения генерал-прокурора князя Трубецкого все подробности о ярославских лицедеях, а тот доложил об этом императрице Елизавете Петровне.

Императрица повелела отправить за ярославскими актерами особого посланного. Это было в начале 1752 года. Конечно, царский посланный должен был произвести большое волнение среди ярославских жителей. То, что они считали забавою или даже бесовским наваждением, обращалось высочайшею волею в дело серьезное. Недоброжелатели и завистники Волкова должны были умолкнуть. Что чувствовал сам Волков – это понятно каждому. Его делу, на которое он потратил много энергии, и которое поглотило все его существо, предстояла блестящая будущность.

Снабженные теплой одеждой, молодые ярославцы, – их было 14 человек, – отправились на почтовых вместе с приехавшим за ними посланным. Тотчас по приезде в Петербург они были отправлены в Царское Село, где в то время была резиденция Елизаветы Петровны. Императрица ласково приняла ярославцев и приказала, как говорят, на другой же день представить в ее домашнем театре трагедию Сумарокова “Хорев”. Рассказывают, что императрица сама наблюдала за приготовлениями к спектаклю, сама присутствовала при кройке и шитье костюмов. Известно предание, что знаменитый впоследствии товарищ

Волкова Дмитревский, игравший женскую роль Оснельды, был во время приготовления к первому спектаклю переименован из Нарыкова в Дмитревского. Императрица, убирая его голову бриллиантами, заметила в нем сходство с членом польского посольства Дмитревским и приказала ему принять эту фамилию. Несколько первых спектаклей, состоявших из трагедий Сумарокова, труппою Волкова были разыграны очень удачно. Он был милостиво обласкан вниманием императрицы, а Сумарокову был пожалован ею перстень со своей руки.

Эти спектакли решили судьбу русского театра и его основателя. Волков с труппою был оставлен при дворе и вместе с другими ярославцами отдан по повелению государыни в первую роту кадетского корпуса. Там они должны были обучаться наукам, иностранным языкам, гимнастике и декламации.

Таким образом, нарождавшийся театр встретил в тогдашних правительственных сферах серьезное внимание и покровительство. В молодых ярославцах, посвятивших себя сценической профессии, хотели видеть не только талантливых, но и образованных людей. Очень способные и даровитые ярославцы, не исключая и Волкова, не получили систематического образования, и обучение в корпусе должно было восполнить этот пробел.

Ярославцы содержались в корпусе на казенный счет и получали по 50 рублей в год жалованья, а Волкову было назначено 100 рублей. Жили они в корпусе, научным предметам учились вместе с кадетами и отличались от них лишь особой формой платья. Кроме общего кадетского обучения, Волкову и его товарищам преподавались сценические приемы и декламация. Преподавателями были офицеры Мелиссино, Остервальд и Свистунов; занимался с ними также и Сумароков. Практическими “упражнениями” были для молодых актеров придворные спектакли, на которых они выступали вместе с кадетами.

Все эти неожиданные события: приезд в Петербург, выступление на придворной сцене, обучение в кадетском корпусе – всецело соответствовали мечтам Волкова о сцене и давали полное удовлетворение его стремлению к образованию. Но он не довольствовался теми знаниями, которые давали ему кадетские учителя, продолжал работать самостоятельно и, пополняя существенные недостатки своего образования, вместе с тем занимался музыкой и рисованием.

Из времени пребывания Волкова в кадетском корпусе сохранился один любопытный документ, ярко характеризующий ту жажду знаний, которая всегда его отличала. Документ этот – “покорнейшее доношение” Федора и Григория Волковых в

канцелярию корпуса, поданное ими в сентябре 1756 года. В этом “доношении” Федор Волков объясняет, что он незадолго перед тем выписал из-за границы несколько нужных ему театральных и “проспективических” книг и, не имея в то время наличных денег для уплаты за книги, заложил “епанчу лисью” и “плащ суконный красный”. А так как вещи эти “для наступающего зимнего времени” нужно выкупить, то он и просит выдать ему и брату всё причитающееся за этот год жалованье.

В кадетском корпусе Волков значительно пополнил свое систематическое образование, первоначальную основу которого дала ему Заиконо-Спасская академия. Придворные спектакли приучали его к сценическому труду, развивая в то же время в нем природное дарование. Теперь Волков мог уже считать свою подготовку законченной и явиться самостоятельным деятелем на избранном им поприще служения искусству.

Глава IV. Волков – придворный актер

Учреждение русского театра. – Волков – придворный актер. – Деятельность Волкова при восшествии на престол Екатерины II. – Устройство маскарада "Торжествующая Минерва". – Смерть Волкова. – Его могила. – Забвение потомством заслуг Волкова – отсутствие памятника

30 августа 1756 года – особенно знаменательный день в истории русского театра, который с этого времени получает значение государственного учреждения. В этот день императрицей был дан именной указ правительствующему Сенату об учреждении "русского для представления трагедий и комедий театра". Указом этим повелевалось отдать для театра здание Головкинского дворца (ныне Академия художеств), актеров набрать из обучающихся в кадетском корпусе певчих и ярославцев, к ним прибавить актеров из других неслужащих людей и актрис "приличное число". На содержание придворной труппы приказано было отпускать по пяти тысяч рублей в год. Главное руководство труппой было поручено Сумарокову, а Волков получил звание "первого придворного актера".

Было ли это звание для Волкова лишь почетным, или с ним соединялись какие-либо обязанности – неизвестно. Но можно безошибочно предполагать, что и в официально признанной труппе он явился тем же неутомимым деятелем, тем же основательно знающим театральное искусство работником. Будучи главной сценической силой как актер, Волков должен был также принимать главное и непосредственное участие в администрировании труппы и режиссировании спектаклей. Представления носили по-прежнему характер придворных увеселений, но репертуар обогащался новыми пьесами, хотя, впрочем, общее его направление оставалось тем же. К оригинальным пьесам Сумарокова вместе с имевшимися переводами Корнеля, Расина, Вольтера и Мольера прибавились оригинальные и, главным образом, переводные пьесы самого Волкова, Дмитревского и других. Переводы драматических произведений для сцены были существенно необходимы неокрепшему театру, бедному своей сценической литературой, и Волков должен был работать и на этом поприще.

Биографические данные о петербургском периоде жизни Волкова очень скудны. Несколько отрывочных фактов не дают полной картины жизни Волкова в это время. Известно, что

организатор первого русского театра был отправлен в 1759 году в Москву, чтобы придать существовавшему там театру более правильное устройство. В чем заключались труды Волкова по устройству московского театра, мы не знаем, но пробыл в Москве он очень недолго и снова вернулся к своей петербургской деятельности.

Очень мало прояснена еще одна сторона общественной деятельности Волкова: его услуги императрице Екатерине II при ее восшествии на престол. А между тем, судя по некоторым данным, участие его было немаловажным, так как заслуги его были официально признаны самой императрицей. В указе, данном после ее восшествия на престол, Волков причисляется к лицам особенно отличившимся, которым императрица оказала свои “особливые знаки благоволения и милости”. Волкову было высочайше пожаловано дворянское звание и семьсот душ крестьян.

В воспоминаниях о событиях, сопровождавших восшествие на престол Екатерины II, встречаются рассказы, проливающие свет на положение Волкова при дворе и на то участие, которое выпало на его долю при этих событиях. В записках А. М. Тургенева деятельности Волкова в это время придается большое значение. Тургенев говорит, что тогда “первый секретный, немногим известный, деловой человек был актер Федор Волков, может быть, первый основатель всего величия императрицы. Он во время переворота при восшествии ее на трон действовал умом”.

В другом рассказе, записанном со слов князя Ивана Голицына (Русский архив, 1873, ст. 2145), сообщается такой случай. В день восшествия на престол императрица прибыла в Измайловскую церковь для принятия присяги. Второпях забыли об одном: об “изготовлении” манифеста для прочтения перед присягой. Не знали что и делать. При таком замешательстве кто-то из присутствующих, одетый в синий сюртук, выходит из толпы и предлагает окружающим царицу помочь этому делу и прочитать манифест. Соглашаются. Он вынимает из кармана белый лист бумаги и, словно по писанному, читает экспромтом манифест, точно заранее изготовленный. Императрица и все официальные слушатели в восхищении от этого чтения.

Этим человеком в синем сюртуке был Волков.

Екатерина II, воцарившись, предложила Волкову, по словам Тургенева, быть ее кабинет-министром и предлагала ему орден св. Андрея Первозванного. Волков от всего отказался и просил государыню лишь обеспечить его жизнь в том, чтобы ему не нужно было заботиться о еде, одежде, о найме квартиры; когда нужно, чтобы ему давали экипаж. Государыня повелела нанять

Волкову дом, снабжать его бельем и платьем, как он прикажет, отпускать ему кушанье, вина и “все прочие к тому принадлежности” от двора, с ее кухни, и точно всё такое, что подают на стол Ее Величеству; экипаж – какой ему заблагорассудится потребовать. Он всегда имел доступ в ее кабинет без доклада.

Трудно, конечно, по этим сведениям составить заключение о том, в чем состояла деятельность Волкова при восшествии императрицы на престол, но, во всяком случае, факт участия его, и очень видного, в этом важном событии, по приведенным данным, несомненен.

С воцарением Екатерины II роковым образом связана судьба первого организатора русской сцены. Коронационные торжества, устроенные в Москве, послужили невольною причиною его смерти. В полном расцвете физических и духовных сил умер основатель русского театра, не дожив до той поры, когда театр приобрел себе высокую покровительницу в лице просвещенной императрицы.

На коронационные празднества в 1763 году была отправлена в Москву придворная труппа с Волковым во главе. Кроме обычных придворных спектаклей, для народа было устроено необыкновенное зрелище – грандиозный маскарад. Императрица придавала театральным представлениям огромное значение в деле народного просвещения. “Театр, – говорила она, – школа народная, она должна быть непременно под моим надзором, я – старший учитель в этой школе, и за нравы народа мой первый ответ Богу”.

Подтверждением этих мыслей Екатерины II о воспитательном значении театральных зрелищ является и маскарад, устроенный по ее желанию.

Разработку и приведение своего желания в исполнение императрица поручила Волкову, много потрудившемуся над устройством поучительного зрелища, выказавшему и здесь свою энергию и всестороннее развитие. План маскарада, составленный Волковым, объяснительные стихи к нему Хераскова и хоральные песни Сумарокова были отпечатаны в 1763 году отдельной книжкой, которая служит почти единственным литературным свидетельством творческих дарований Волкова.

Много замечательных мыслей, много понимания общественных и народных зол, много живого остроумия рассыпано было в программе маскарада, двигавшегося по улицам Москвы. Маскарад имел сатирическое и нравоучительное значение; развлекая толпу, он в то же время и поучал ее. Цель маскарада, по словам Хераскова, заключалась в том,

Чтоб мерзость показав пороков, честность славить,
Сердца от них отвлечь, испорченных поправить,
И осмеяние всеобщего вреда —
Достойным для забав, а злобным для стыда.

В различных наглядных образах, аллегориях и фигурах перед глазами народа проходили посрамленные и осмеянные пороки и дурные страсти: пьянство, невежество, обман, лихоимство, ябедничество, спесь, мотовство и тому подобное. Такое зрелище должно было производить сильное впечатление на массу, действуя непосредственно, в живых картинах, и привлекая внимание толпы своим остроумием и разнообразием. Независимо от этого, маскарад должен был, занимая простонародье диковинным шествием, уменьшить неизбежное при народных празднествах пьянство. Во время приготовлений к маскараду все население Москвы только и было занято разговорами о нем, все нетерпеливо ждали невиданного зрелища. Когда все было готово, то есть приспособлены машины, изготовлены костюмы и аксессуары, собрано до четырех тысяч участвующих, тогда появилась афиша, извещавшая, что 30 января, 1 и 2 февраля будет двигаться по улицам большой маскарад, названный *Торжествующая Минерва,* в котором “изъявится гнусность пороков и слава добродетели”.

По словам очевидцев, маскарадная процессия была “превеликая и длинная”. По улицам двигалось двести раззолоченных и разукрашенных колесниц и повозок на колесах и полозьях. На них находились костюмированные участники маскарада, певшие соответствующие песни, а перед колесницами шли целые хоры, певшие другие, более веселые песни. “И все сие, – говорит современник, – распоряжено было так хорошо, украшено так великолепно и богато, все песни и стихотворения петы были такими приятными голосами, что не инако, как с крайним удовольствием на все то смотреть было можно”.

Шествие открывал “провозвестник маскарада”, сопровождаемый свитой. За ним следовал сам маскарад, разделенный на несколько отделений по числу пороков, которые он изображал. Перед каждым отделением несли символический знак его.

Труды Волкова, составившего программу маскарада и распоряжавшегося ее выполнением, не пропали даром. Стечение народа, желавшего видеть шествие, было необыкновенное. Все улицы, по которым двигалась процессия, были переполнены, зрители не только были в окнах всех домов, но и промежутки

между ними были заняты народом, стоявшим на подмостках возле домов и заборов. Любопытные забирались даже на кровли. Тысячи народа провожали процессию по улицам, огромные толпы встречали ее при возвращении у “зимних гор”. Гул радостных народных ликований и восклицаний раздавался повсюду. Впечатление, произведенное маскарадом на массу, было сильное и долго не могло изгладиться из народного воображения. Песни и напевы маскарадных хоров так всем полюбились, что народ много лет спустя с удовольствием слушал эти песни.

Маскарад, созданный по плану и под непосредственным распоряжением Волкова, был последнею данью, которую принес неутомимый организатор русского театра искусству и его высоким нравственным задачам. Горячо и всецело отдаваясь всякому делу, связанному с искусством, Волков и на этот раз остался верен своему характеру. Все приготовления к маскараду и само выполнение его происходили под наблюдением Волкова. Увлеченный желанием выполнить как можно добросовестнее программу маскарада, он сам, разъезжая по улицам, следил за точностью и порядком трехдневного шествия. При этом он не остерегся и схватил жестокую простуду. Болезнь сломила молодые силы, и 4 апреля 1763 года, 34-х лет от роду, Волков умер.

Похороны знаменитого человека были торжественными. Много знатных лиц и простого народа провожали первого русского актера к месту его последнего успокоения в Андроньевом монастыре. Эти торжественные проводы безвременно выхваченного смертью, это собрание знати и простого народа были живым свидетельством того, что деятельность первого русского актера заслуживала общественной признательности. Но это было единственным выражением народной памяти к заслугам почившего деятеля. С течением времени ни ближайшее, ни отдаленное потомство не почитало Волкова каким-нибудь общественным знаком уважения к его заслугам.

Давно уже, еще со времен нашествия французов, в 1812 году, когда Андроньев монастырь подвергся опустошению, исчезли всякие следы могилы Волкова, одного из замечательных русских людей. Длинный ряд десятилетий, давно уже составивших столетие, прошел со смерти Волкова, русский театр стал на высоте современного искусства, но и теперь, почти через полтораста лет, родина первого актера не отметила ни вещественным, ни духовным памятником этого выдающегося деятеля на пользу родной страны, имя которого бессмертно в истории русского просвещения.

Глава V

Характеристика Ф.Г. Волкова как человека, артиста и общественного деятеля. – Значение его в истории русского театра

Теми немногими фактами, которые приведены выше, исчерпывается все, что известно до сих пор о Волкове. Эти факты не дают возможности охарактеризовать его в той полноте, какой заслуживает этот замечательный человек. Поэтому характеристика Волкова должна ограничиваться лишь крупными чертами и общими выводами.

Федор Григорьевич Волков был щедро наделен теми дарами, которые образуют аристократическую, многосторонне развитую натуру. Преобладающими и яркими чертами его были жажда знаний и энергия, укреплявшие его природные дарования при помощи образования, которым он был обязан почти исключительно самому себе.

С самых юных лет Волков “пристрастно прилежал к познанию наук и художеств”. Это стремление к обогащению себя знаниями не оставляло его всю жизнь. И в детстве, и во время учения в Заиконо-Спасской академии, и в кадетском корпусе, и во время сценической деятельности, – везде он жадно черпал из сокровищницы знаний, везде упорно работал над своим развитием, употребляя все усилия и средства, чтобы сделаться просвещеннейшим человеком своего времени. Путем самостоятельного труда он старался восполнить пробелы своего образования. Много надо было положить работы над своим развитием, чтобы из сына провинциального купца вышел один из передовых людей того века. С помощью своих необыкновенных способностей он достиг того, что, например, Новиков дает такую характеристику первого русского актера. “Сей муж, – говорит он, – был великого, обымчивого и проницательного разума, основательного и здравого рассуждения и редких дарований, украшенных многим учением и чтением наилучших книг”.

Энергия и сила воли видны в Волкове при самом поверхностном знакомстве с его биографией. Страстно привязавшись к театру и задумав устроить его в Ярославле, он с жаром юноши и с силой воли зрелого человека взялся за дело и довел его до конца. В то время ему не было еще и 20 лет, торговые дела отнимали у него много сил и времени. Среда, к которой по своему рождению и занятиям принадлежал Волков, не могла отнестись к его затее сочувственно. Затея эта должна была казаться большинству окружавших его или пустою забавою, или

бесовским наваждением. Но Волков преодолел все – и нравственные, и материальные – препятствия, и вот в провинциальном городке купеческий сын открывает первый вольный театр в России. Его занятия во время вторичного пребывания в Петербурге, упорядочение театра в Москве, участие в перевороте при восшествии на престол Екатерины II, устройство грандиозного маскарада, – все это требовало не только глубокого ума и обширных знаний, но и сильной воли и непреклонной энергии; все это требовало живого, изобретательного воображения, находчивости, “остроты ума”. Фонвизин называет Волкова “мужем глубокого разума, наполненного достоинствами, который имел большие знания и мог бы быть человеком государственным”.

Внешний облик Волкова отличался большой привлекательностью. Он был среднего роста. Лицо его, обрамленное темно-русыми вьющимися волосами, было правильным и приятным и выражало ум и энергию, светившиеся в его быстрых карих глазах. Многие находили в нем сходство с Петром Великим. С первого взгляда Волков казался несколько угрюм и суров, что придавало ему какую-то важность. Но в дружеском кругу он производил совершенно другое впечатление: на лице его появлялась приятная улыбка, обхождение с друзьями было самое любезное, а живые и остроумные разговоры его оживляли беседу. В выборе своих друзей он был очень разборчив. Зато те, которые могли считать себя его друзьями, принадлежали к числу лучших людей. Из подписи к его портрету, гравированному известным Евграфом Чемесовым, видно, что Чемесов и два писателя того времени, Н. Н. Мотонис и Г. В. Козицкий (статс-секретарь Екатерины II), были его самыми лучшими друзьями. Со своими близкими, как и вообще, он не был лицемерен: бескорыстие, отзывчивость в минуты нужды и горя ближнего, великодушие составляли его отличительные черты. Волков был далек от тех удовольствий, которые отнимают время и не дают никакой пищи для ума и сердца. “Жития он был трезвого, – говорит Новиков, – и добродетели строгой”. Он остался холостым и даже не был будто бы никогда влюблен. Сцена поглощала все его мысли и чувства, в ней одной он видел удовлетворение своим стремлениям.

Искусство он любил свято и бескорыстно. Не говоря уже о том, что он благодаря своей страсти к театру расстроил большое торгово-промышленное дело, главою которого стал после смерти своего отчима; Волков и впоследствии отказался для сцены от высокого государственного поста. Но, желая остаться скромным сценическим деятелем и уклоняясь от высокого положения

кабинет-министра, Волков и в мелочах не хотел пользоваться своим влиянием и милостями государыни. Несмотря на ее желание, чтобы Волков ни в чем и никогда не нуждался, он скромно и умеренно пользовался своим широким правом в доставлении себе жизненных удобств. Никогда, говорит А. М. Тургенев, не приказывал он подавать себе обед более как на три человека: у него было два друга, с которыми он почти каждый день обедал. Редко он требовал себе экипаж, деньги брал тоже очень редко и не иначе, как из собственных рук императрицы, и никогда не более десяти империалов.

Честолюбие было чуждо Волкову, – это можно видеть даже по отношению к своим литературным произведениям. В этом случае он обладал редким авторским самоотвержением. По словам его товарища по сцене И. А. Дмитревского, современники весьма уважали его литературные труды, но сам автор был недоволен ими и охотно заменял свои переводы чужими. Существует догадка, что Волков не страдал и сценическим честолюбием. По крайней мере, на одной афише конца 1756 года Волков называется просто актером, тогда как И. А. Дмитревскому придано звание “первого придворного” актера. Отсюда можно заключить, что Волков уступил почетное звание своему товарищу вскоре после того, как был пожалован в это звание.

Волков понимал свою деятельность не как карьеру или поприще для удовлетворения честолюбивых стремлений и доставления себе внешних жизненных удобств и отличий. Девизом его была бескорыстная любовь к избранному делу, на которое натолкнули его врожденные способности. Разнообразные таланты, данные ему природой, он не зарыл в землю, но, напротив, упорным трудом и постоянным стремлением к обогащению себя знаниями довел свои дарования до высшей степени развития.

Искра Божия определила Волкову его житейскую дорогу – это была область искусств, где он был совершенно свой человек. Актер и драматург, поэт и музыкант, живописец и скульптор, – Волков всецело отдался страсти к театру, совмещающему в себе различные сферы искусства. Произведения Волкова по разным родам искусства не дошли до нас, о них имеются лишь упоминания. Его работе приписывают мраморный бюст Петра Великого и картину, написанную масляными красками, на которой он изобразил себя и братьев в сцене из какой-то трагедии. Оба произведения утрачены. Волковым сделаны резные царские врата в Николо-Надеинской церкви в Ярославле и рисунок, по которому устроен иконостас в той же церкви.

Литературные произведения Волкова тоже не дошли до нас,

не считая нескольких переводов пьес Мольера, хранящихся в Парижской библиотеке, некоторых песен и эпиграммы, приводимой всеми его биографами. Вот эта эпиграмма:

Всадника хвалят: хорош молодец.
Хвалят другие: хорош жеребец.
Полно, не спорьте: и конь, и детина —
Оба красивы, да оба скотина.

“Ода Петру Великому”, о которой с похвалой отзываются первые биографы Волкова, не сохранилась. Таким образом, единственным уцелевшим свидетельством дарований основателя русского театра является для нас программа маскарада “Торжествующая Минерва”.

Старинная хроника русского театра приписывает Волкову больше 15 различных пьес для сцены, о которых можно судить лишь по заглавиям и по названиям действующих лиц. Оригинальные пьесы Волкова – все бытовые. В комедиях его “Суд Шемякин”, “Всякий Еремей про себя разумей” и “Увеселение московских жителей о масленице” – действующими лицами являются Шемяка, секретарь суда, купцы, офицеры, слуги, мещане-разночинцы. Бросается в глаза та особенность этих комедий, что имена действующих лиц не носят по большей части книжного, придуманного характера, как это было в старину, когда на сцене действовали Чистосерды, Прелесты, Миловзоры и т. п.

Из переводных пьес хроника перечисляет “Магомета” Вольтера, “Эсфирь” Расина, “Титово милосердие” и несколько других пьес с итальянского, французского и немецкого языков. В своих бытовых комедиях Волков был, следовательно, одним из первых драматургов, вводивших на русскую сцену в художественной форме явления повседневной действительности, сближавшие сцену с жизнью.

Сценическая деятельность Волкова не оставила никаких вещественных следов: таково уж вообще свойство деятельности актера. В немногих рассказах и воспоминаниях современников о Волкове не встречается подробного разбора его игры. Из коротких отзывов о Волкове как об актере видно, что он обладал большим сценическим дарованием. Когда он со своей труппой приехал в Петербург, опытные и знающие люди увидели в нем и его товарищах огромные сценические способности. Его игра, – насколько это было возможно при тогдашнем репертуаре и понятиях о сценическом творчестве как об искусной декламации, – была, по выражению Новикова, “только что

природная и не украшенная искусством”. В игре Волкова всегда слышалось внутреннее чувство, он без театральных эффектов очаровывал своих слушателей. Это стремление к правде, к натуральности в сценической передаче сделалось впоследствии отличительным свойством русских актеров. Еще в одном из отзывов говорится, что Волков был первый и лучший трагический актер, а в другом – что лучшая его роль была роль “бешеного”. Это выражение, всего вероятнее, надо понимать в том смысле, что в игре Волкова было много чувства, что он хорошо умел изображать бурные страсти и бешеные порывы. По словам Новикова, по “учреждении” русского театра Волков показал свои дарования во всем блеске, все увидели в нем великого актера, и слава его была засвидетельствована иностранцами.

В одной хронике старинного русского театра насчитывается больше 60 ролей, которые играл Волков. Тут встречаются комические, трагические и характерные роли.

Волков не оставил после себя сценического наследства в виде так называемой школы, в виде традиций, переходящих от одного поколения актеров к другому, хотя наверняка ему пришлось быть руководителем собранной им труппы и в этом отношении. Труды по организации первого театра и слишком ранняя смерть не дали ему возможности применить свои способности на поприще образования сценических сил в более широких размерах.

Таким образом, хотя Волков был, несомненно, выдающимся актером своего времени, но в ряды замечательных людей его выдвинул не сценический талант. Заслуга его заключается в организации первого русского публичного театра. На это дело он отдал все свои нравственные силы и материальные средства, к этому делу он приложил все свои выдающиеся способности, все свое многостороннее развитие; он был душою задуманного и созданного им дела. Достаточно сказать, что Волков был всем в своем театре, начиная с машиниста и кончая автором, чтобы оценить его значение для зарождавшегося русского театра. Театральное дело было тогда новым делом, которое понимать и ценить могли лишь передовые люди того времени. Потребности в театре у массы не существовало, приходилось ее, эту потребность, возбуждать и поддерживать. А это представляло трудную задачу, решить которую в благоприятном смысле можно было лишь с упорной энергией и той бескорыстной любовью к труду, какими обладал Волков. Придворный театр, носивший характер увеселений для избранного общества, мог бы долго оставаться таким, если бы не появился Волков, хотя и при нем он не сделался публичным в полном смысле этого слова.

Волков не был простым орудием случая. Открывая свой

театр, он действовал вполне сознательно и самостоятельно. Обстоятельства сложились благоприятно для его дела, получившего покровительство правящих личностей, но это не отнимает у Волкова значения его деятельности на пользу общества. В эту эпоху первых попыток к развитию и упрочению русского просвещения такие люди, как Волков, твердые волей и до самоотвержения преданные своей идее, являлись фундаментом, на котором строились успехи русской науки и русского искусства в течение полутора веков. Волков был главным зиждителем на своей родине одного из важнейших двигателей общечеловеческого развития – сценического искусства. Он дал ему в родной земле прочное и устойчивое основание, и русская сцена с тех пор выросла, окрепла и стала наряду с лучшими западноевропейскими сценами.

По тем данным, которые сохранились о Волкове в литературе, можно утвердительно сказать, что он представлял собою идеал образованности и высоты нравственного уровня, которые должны характеризовать истинного актера, служащего честно и искренно в сфере искусства народному просвещению. Монархи, говорят его биографы, жаловали его, вельможи считали за честь и удовольствие его посещения. И в этом отношении основатель русского театра является идеальным представителем той корпорации, задача которой – служение искусству и просвещению масс – так широка, так плодотворна и требует такого строгого уважения со стороны посвятивших себя ее выполнению.

Глубоко образованный ум, всестороннее развитие, непреклонная энергия, горячая, искренняя и бескорыстная любовь к искусству, высокие нравственные качества, – все это в связи с заслугами, отмеченными историей русского театра, выделяет Волкова из ряда обыкновенных людей. Рано угасла жизнь основателя русского театра, но деятельность его и заслуги никогда не будут забыты общей историей прогрессивного движения России, а воспоминания о высокодаровитой и светлой личности Волкова будут всегда дороги не только любящим русскую сцену и живущим ее интересами, но и всем людям земли русской, желающим знать ее судьбы и судьбы ее замечательных деятелей.

Первые русские актеры

Глава VI. Иван Афанасьевич Дмитревский

Связь между деятельностью Волкова и Дмитревского. – Воспитание Дмитревского. – Поступление в ярославскую труппу. – Приезд в Петербург. – Женитьба. – Поездка за границу. – Выход на сцену по возвращении из-за границы. – Организация театра Книппера. – Учреждение театральной школы. – Литературные занятия Дмитревского. – Отношение к Дмитревскому современников. – Дмитревский как артист и человек. – Последний выход на сцену. – Памятник Дмитревскому. – Значение деятельности Дмитревского

Смерть Ф. Г. Волкова, основателя и главы первой русской труппы актеров, должна была глубоко опечалить всех сочувствовавших возникновению русского театра. Как и при всякой первой попытке устроить какое-нибудь новое дело, русская сцена была тогда в большой зависимости от энергии и любви к искусству отдельных лиц, пионеров на новом поприще общественной деятельности. Поэтому и смерть Волкова могла хоть и не совсем разрушить, но надолго задержать дело развития русского театра, если бы в среде его товарищей не нашелся человек, способный поддержать его идеи и помогший возникавшей сцене стать на более твердую почву.

Этим продолжателем общественной деятельности Волкова является Дмитревский, который в ряду театральных деятелей должен быть поставлен вслед за Волковым не только по времени, но и по своему значению в истории русского театра. К этим двум первым русским актерам в смысле их профессионального и общечеловеческого развития приближались впоследствии очень немногие деятели русской сцены.

Сохранившиеся источники нашей театральной истории не указывают ни одного факта, из которого можно было бы заключить о влиянии Волкова на Дмитревского. Но общее представление о зарождении театра в Ярославле дает возможность предполагать, что это влияние должно было проявиться и что Дмитревский если и не был в полном смысле учеником Волкова, то, во всяком случае, направление его мыслей и вкусов, развитие и вообще вся жизненная дорога были в тесной связи с судьбой его земляка. Молодой купец Волков, резко выделявшийся из окружающей его среды своим развитием и способностями, собирая в Ярославле любителей для новой тогда затеи, нашел, вероятно, в юноше-семинаристе Дмитревском богатые задатки для будущей артистической деятельности. Неизвестно, какого возраста были другие актеры-ярославцы труппы Волкова, но Дмитревскому в год приезда в Петербург было еще только 18 лет, а это указывает на то, что выдающиеся способности проявились у него в ранней юности. Впоследствии Дмитревский стал одним из образованнейших людей своего века, был избран в члены Академии наук, и можно безошибочно сказать, что Волков не только выдвинул Дмитревского на сценическую дорогу, но своим примером, своим влиянием развил и укрепил в нем ту любовь к искусству, то рвение к любимому делу, которые характеризуют деятельность Дмитревского.

Дмитревский почти на шестьдесят лет пережил Волкова. Он прожил все царствование Екатерины Великой и почти четверть XIX века, то есть то время, когда русской литературе и разработке исторических данных было положено твердое основание, когда все выдающиеся общественные деятели могли уже надеяться не только на историческую их оценку, но и на подробную характеристику их личных качеств. Поэтому, казалось бы, жизнь Дмитревского могла быть запечатлена значительно яснее, чем жизнь Волкова. Но и о нем в литературе имеются лишь поверхностные сведения. Периоды детства, юности, первых лет артистической деятельности, – все это покрыто неизвестностью. Приходится довольствоваться общими отзывами людей, знавших Дмитревского уже в старости, приходится восстанавливать жизнь его по внешним фактам его биографии.

Иван Афанасьевич Дмитревский родился в Ярославле. Не только день, но даже и год его рождения точно не известны. Более или менее точно предполагают, что Дмитревский родился 28 февраля 1734 года. Он был сыном ярославского священника Дьяконова и носил фамилию своего отца до тех пор, пока не поступил в местную семинарию. Там его, как часто случалось с семинаристами, переименовали в Нарыкова. Фамилию Дмитревского он принял, как уже рассказано выше, по желанию Елизаветы Петровны после своего приезда в Петербург. Молодой семинарист, как видно, не довольствовался тем образованием, которое давала ему семинария. Тот же пастор Бирона, который просвещал Волкова, явился играющим большую роль и в развитии Дмитревского, хотя и в данном случае неизвестно, в чем выразилось это влияние случайного учителя. У пастора Дмитревский мог подружиться и с Волковым. Впрочем, ничего нет невозможного и в том, что они были товарищами самых первых детских игр, что еще наивные детские фантазии имели у них много общего и предрекали им общую деятельность.

Когда Волков занялся устройством театра в Ярославле, Дмитревский стал одним из главных и усердных его помощников и актером, главным образом, на женские роли. Вместе с Волковым поехал Дмитревский и в Петербург по повелению императрицы.

Нет сомнения, что Дмитревскому, бросившему для сцены духовное звание, пришлось не меньше, чем Волкову, бороться с сословными предрассудками, отстаивать перед своими родными святость призвания и пользу избранного дела. Призванные в столицу для сценической профессии с высоты трона актеры-ярославцы имели уже в этом одном защиту против всяких нападок, но все же и им приходилось считаться стеми общественными и семейными условиями, в которых они жили. Поэтому и в Дмитревском надо признать известную силу характера.

Первые десять лет, которые Дмитревский провел в Петербурге, не отмечены ничем особенным в его жизни, кроме того, что он женился на актрисе Мусиной-Пушкиной. Императрица, благоволившая к Дмитревскому, приказала выдать им на свадьбу годовой оклад жалованья и дать спектакль в их пользу. Эти первые десять лет не прошли бесплодно для Дмитревского. Кроме того, что он вместе с другими ярославцами учился по приезде в Петербург в кадетском корпусе, он самостоятельно изучил немецкий, французский и итальянский языки и сделался одним из наиболее плодовитых тогдашних переводчиков. В репертуаре того времени переводные пьесы

Дмитревского занимали по количеству одно из первых мест. В первые же десять лет Дмитревский приобрел и те основные научные познания, которые, развившись впоследствии, составили ему имя одного из образованнейших людей современного ему общества.

После смерти Волкова первое место в придворной труппе и по званию, и по значению занял Дмитревский, сделавшийся руководителем молодых сценических сил и приобретший некоторое влияние в театральном управлении. Его опытности, уму и таланту доверяли вполне, и это послужило основанием для важного и первого, по отношению к русскому актеру, поручения, которое возложило на него театральное управление. В 1765 году Дмитревский был послан за границу, чтобы познакомиться с устройством иностранных театров и их порядками и посмотреть прославленных в то время актеров. Главным притягательным центром тогдашнего театрального мира был Париж. Туда-то прежде всего и направился Дмитревский. Парижские знаменитые актеры, познакомившись с заезжим гостем, приняли его очень радушно, а Лекен, первый трагический актер, особенно близко сошелся с Дмитревским. В Париже Дмитревский пробыл около восьми месяцев и оттуда поехал вместе с Лекенем в Англию – посмотреть на игру тогдашнего знаменитого актера, трагика Гаррика. В Лондоне Дмитревский оставался несколько месяцев, коротко познакомился с Гарриком и даже, по рассказам, играл с ним вместе в одной пьесе. Рассказы эти, так же как и рассказы об игре Дмитревского в Париже с Лекенем, не отличаются полной достоверностью. Гораздо более вероятен следующий рассказ. Однажды в интимном кружке Гаррик, беседуя о театре и искусстве, показывал своим приезжим гостям различные упражнения в мимике, которая у него была поразительно развита. Дмитревский, по-видимому, был очень заинтересован этим, следил за Гарриком, но вдруг моментально побледнел, начал произносить несвязные слова и упал как будто в обморок. Испуганные собеседники бросились к нему, хотели послать за доктором, но он быстро поднялся и своим смехом разрушил их невольную ошибку, показав им таким образом и свои артистические способности.

Заграничная поездка не прошла, конечно, без существенного влияния на общее расширение умственного кругозора Дмитревского и на развитие его сценического таланта, на установление твердого и определенного понимания искусства. Личные наблюдения игры знаменитых артистов, беседы с ними об искусстве, близкое знакомство с устройством и порядками заграничных театров обогатили Дмитревского массой сведений

по театральному делу. Со времени заграничной поездки вполне определилось и его артистическое дарование, обогащенное добытыми за границей теоретическими сведениями и опытом. Первый выход Дмитревского на сцену в Петербурге по возвращении из-за границы был торжеством артиста. Произведенное им на всех впечатление игрою в роли Синава принадлежало к числу самых сильных и неизгладимых. Императрица призвала Дмитревского в свою ложу и публично благодарила его, пожаловав его допущением к своей руке. Дмитревский показал себя на этот раз вполне сложившейся артистической силой, способной создавать драматические образы и затрагивать своей игрой ум и чувства зрителей.

Репутация Дмитревского с тех пор была установлена уже навсегда и как актера, и как вообще театрального деятеля. Его опытность и понимание театрального дела стояли уже вне сомнений, так что приблизительно через год по возращении из-за границы Дмитревский был снова туда послан с целью навербовать французских актеров для петербургского придворного театра. Поручение это Дмитревскому не удалось выполнить, потому что французские власти запретили собранным Дмитревским актерам ехать в Россию.

Вполне понятно, что Дмитревский с его сценической опытностью и любовью к театру не мог довольствоваться только деятельностью актера, не мог не помочь русскому театру, делавшему только первые шаги, и со стороны организационной. Мысль Волкова – устроить театр публичный, доступный для всех – не была еще осуществлена вполне. Перенесенный из Ярославля в Петербург театр служил потребности исключительно высшего сословия. Попытки организовать общедоступный или даже простонародный театр не имели полного и прочного успеха, и в течение более двадцати лет – после первого петербургского дебюта ярославцев – в Петербурге не было театра, который бы имел форму постоянного и публичного. Во внутренней организации именно такого театра Дмитревскому пришлось принять самое близкое и горячее участие, хотя инициатива принадлежала лицу, не имевшему никакого отношения к театральному делу. Некто Карл Книппер, лекарь воспитательного дома, задумал воспользоваться народившейся потребностью в театральных зрелищах и открыть общедоступный театр. Чтобы легче было сформировать труппу, он заключил в 1779 году с петербургским воспитательным домом контракт, по которому ему, Книпперу, было отдано пятьдесят воспитанников и воспитанниц для обучения драматическому искусству. Контракт этот обещал большую прибыль Книпперу, который только об этом

и хлопотал. Он обязывался в течение первых трех лет содержать актеров и актрис на всем готовом и нанимать для них за свой счет учителей, а они должны были играть в его театре на Царицыном лугу. Жалованья они не получали, и лишь особенно прилежные поощрялись “пристойными наградами”. Во второе трехлетие Книппер должен был назначить своим актерам жалованье “по их талантам”, от ста до трехсот рублей, кроме полного содержания.

Открытие театра Книппера произошло в апреле 1779 года. Предприятие Книппера, отвечавшее вполне общественной потребности, сразу пошло в гору, с успехом в материальном отношении. Скоро из труппы Книппера выделилось несколько талантливых актеров, и, таким образом, положено было начало артистическому успеху, которым этот театр обязан был исключительно Дмитревскому. Взявшись, по условию с Книппером, давать его актерам за определенное жалованье по 12 уроков в месяц, Дмитревский проявил такое усердие к своему делу, что являлся на уроки почти каждый день по два раза и в первый же год поставил с книпперовской труппой 28 пьес. Дмитревский был вполне прав, когда говорил впоследствии, что “Книппер в рассуждении игры должен успехом своего театра не кому иному, как моему трудолюбию и старанию”. Но не только “в рассуждении игры” молодые актеры были многим обязаны своему учителю. Постоянное общение начинавших служителей сценического искусства и старого опытного артиста упрочило за Дмитревским и большое нравственное влияние на учеников. Не сладко жилось им у Книппера. Он представлял собою прототип тех содержателей театральных трупп, которые появились у нас впоследствии. Извлекая из молодых дарований как можно больше пользы, он старался лишь о том, чтобы это обходилось ему как можно дешевле. Жить артистам приходилось в тесном и холодном помещении, одевали и кормили их дурно, а жалованья он платил им в самом малом размере, какое только полагалось по контракту. Книппер стремился избежать расходов даже там, где от этого непосредственно зависел успех самого дела. Музыканты, например, вынуждены были играть на таких “скверных инструментах, которые, разноголося, отвращали, к стыду их, слух зрителей”. Надзор за нравственной стороной жизни молодежи был поручен Книпперу, но и это не принесло для нее ничего, кроме вреда. Некоторые из порученных его надзору молодых людей дошли “до известных, к бесславию воспитания, порочных поведений, в чем и сам содержатель – участник”, как было сказано в официальной бумаге.

И вот такому-то театральному предпринимателю должен был

противодействовать Дмитревский, понявший, конечно, с кем он имеет дело в лице Книппера. Наблюдая тяжелое положение артистов, Дмитревский не мог не прийти к ним на помощь. Его советы и вообще моральное влияние были настолько дороги для артистов, что, несмотря на все лишения и неприятности, которые приходилось терпеть им от Книппера, они продолжали "исполнять свою должность больше по уважению к наставнику, нежели по воздаянию, получаемому от содержателя". Дмитревский старался им помочь и с чисто практической стороны, явившись обвинителем Книппера перед опекунским советом и, следовательно, – их защитником. Жалобы Дмитревского имели неблагоприятный для Книппера результат: построенный вновь в 1781 году театр, отданный в аренду Книпперу, был у него отнят и передан Дмитревскому, который согласился выполнить все обязательства Книппера. Дмитревский недолго содержал театр, который в 1783 году поступил в собственность придворного ведомства. Публичный придворный театр был открыт в том же году на том месте, где долго потом существовал под названием Большого театра.

Из труппы книпперовского театра, подготовленной Дмитревским, большинство артистов поступило в придворный театр, и некоторые из них, как, например, комик Крутицкий, приобрели себе славное имя в истории русской сцены.

В то же время, когда Дмитревский "образовывал" актеров для русской сцены в книпперовском театре, положено было начало правильно устроенной театральной школе для систематического обучения драматическому искусству. Вместе с успехами русского театра назревала потребность в актерах и актрисах, которые были бы подготовлены к своей деятельности. Советы и пример старых актеров были недостаточны для образования молодых сил, – нужна была школа. А когда пришли к такому заключению, то, конечно, нельзя было поручить ее устройство не кому другому, как отлично изучившему сценическое дело, высокообразованному Дмитревскому. 21 мая 1779 года школа была открыта. Организация ее принадлежала Дмитревскому, который был вместе с тем учителем драматического искусства, и директору театра Бибикову, занявшему свою должность через несколько лет после выхода в 1761 году директора Сумарокова в отставку. Комплект учащихся в школе был определен в 15 мальчиков и 15 девочек. В школе преподавались научные предметы, драматическое искусство, музыка, рисование и танцы.

Это время было для Дмитревского временем самой горячей деятельности. Кроме преподавания в школе, он занимался с книпперовскими актерами и давал уроки по географии, истории

и словесности в Смольном монастыре. Придворный театр отнимал у него еще больше времени: там он был “первым” актером, то есть играл главные роли, и нес режиссерские обязанности. И после всего этого надо было еще находить время переводить и сочинять пьесы для сцены.

Литературные занятия Дмитревского начались с самой ранней его молодости. Вместе с Сумароковым и Волковым Дмитревский был главной силой драматической литературы уже в первые годы жизни русского театра. Его драматические произведения, – главным образом, переводы и переделки, – были по большей части с французского языка. Для только что возникшего театра писательская деятельность Дмитревского имела важное значение как существенная поддержка бедного тогда репертуара. В этом и заключается заслуга Дмитревского как драматурга, так как пьесы его не сохранились и нет возможности судить об их литературном значении. Дмитревский написал очень много пьес: трагедий, комедий и комических опер, введение которых впервые на русскую сцену приписывают именно ему. Старинные театральные летописи насчитывают больше пятидесяти его произведений для сцены. Ему же приписывается немецкое “известие о некоторых российских писателях” 1768 года, в котором перечислены 42 русских писателя и которое является одним из первых биографических словарей по русской литературе. Существует сведение, что Дмитревский написал, по поручению Академии наук, историю русского театра, но рукопись погибла во время пожара в академии. Тогда Дмитревский снова возобновил свой труд и представил его в академию, но и вторая рукопись неизвестно как пропала.

Современники очень ценили заслуги Дмитревского как литератора, и это вместе с его умом и обширным образованием давало ему большой авторитет среди тогдашних литераторов, прислушивавшихся к его суждениям и отзывам. К нему обращался за советами даже самолюбивый Сумароков, делая часто, по указаниям Дмитревского, изменения в своих трагедиях. Так же относились к нему и Княжнин, и Фонвизин, изменивший по совету Дмитревского некоторые места в “Недоросле”. Баснописец Крылов, познакомившийся с Дмитревским через Княжнина, также пользовался его наставлениями, выступая на поприще драматургии. Крылов явился к Дмитревскому с одним из своих юношеских трудов; Дмитревский строго разобрал незрелую пьесу, но обласкал начинающего литератора.

Еще больше влияния, конечно, имел Дмитревский в среде актеров. Независимо от занятий с воспитанниками и воспитанницами театральной школы и с актерами и актрисами

книпперовской труппы, Дмитревскому приходилось давать советы и многим актерам “с воли”. История театра отмечает крупные имена бывших учеников и учениц Дмитревского: Крутицкого, Гомбурова, Воробьева, Каратыгину, Сандунову, Яковлева, Семенову, – а именно всех, более или менее пользовавшихся его советами. Кроме этого, будучи долгое время режиссером, Дмитревский и по служебной обязанности приходил на помощь актерам со своими указаниями и опытностью. Таким образом, влияние Дмитревского и его воззрений должно было отразиться на последующих поколениях актеров в их взглядах на сценическое искусство и в отношении их к сценическому делу.

В своем понимании сценического искусства Дмитревский не шел впереди установившихся понятий того времени. Псевдоклассический репертуар с безжизненными героями и фальшивыми положениями создавал актеров, главное достоинство которых состояло в пышной декламации, в различных эффектах, в рассчитанности и размеренности, которым подчинялись чувство и душевные движения.

Такими общими чертами характеризуется и игра самого Дмитревского. Для современников, а особенно в первые десять-двадцать лет сценической деятельности Дмитревского, такая игра казалась верхом совершенства, во-первых, потому, что их понятия об искусстве совпадали с его понятиями, а во-вторых, потому, что Дмитревский был актер в высшей степени талантливый. Он тонко и верно понимал роли, отделывал их до последних мелочей и не упускал ничего, что могло подействовать на зрителя или дать лишнюю черту для характеристики изображаемого лица. Репертуар Дмитревского был очень разнообразен. Начавши в Ярославле с женских ролей, он потом играл в трагедиях и комедиях совершенно разнохарактерные роли.

Среди современного общества Дмитревский пользовался не только славой актера, но и репутацией высокообразованного, передового человека своего времени. В литературных кружках, где вращались Державин, Херасков, Шишков, Крылов и другие писатели, начиная с Сумарокова, Дмитревскому отводилось почетное место. Он был единственный русский актер-академик и, кроме того, состоял членом обществ – Библейского, Вольно-экономического и “Беседы российского слова”. В переписке масонов того времени существуют указания на то, что Дмитревский принадлежал также к их числу, а это отводило ему место в самом избранном кругу.

Современники, заставшие Дмитревского уже стариком, рассказывают о том уважении, которое он внушал к себе. Сама внешность его способствовала этому. Дмитревский был старец

замечательной наружности с правильными чертами лица и с умной, выразительной физиономией. Голова его, несмотря на то, что непрерывно тряслась, имела в себе много живописного; особенно белые как снег волосы, зачесанные назад, придавали ей вид, внушавший невольное уважение. Все его движения были продуманы и рассчитаны, а речь была тихой, плавной, и выражения, употреблявшиеся им в разговоре, большей частью изысканными. Он никогда не горячился и не спорил; напротив, при первом возражении кого-нибудь из собеседников тотчас же переставал говорить и предоставлял ему продолжение разговора. Вообще, все манеры Дмитревского отличались необыкновенной вежливостью, каким-то достоинством придворных века Екатерины II, и недаром император Павел как-то сказал ему: “Вы – старый куртизан матушкина двора”. Суждения его о других отличались всегда уклончивостью, он не хотел никого огорчить и всякий сколько-нибудь резкий отзыв “ослаблял” похвалами.

Почет и уважение, которыми пользовался Дмитревский среди современного ему общества, были исключительно результатом его личного упорного труда и работы над своим развитием. С юных лет посвятив себя искусству, он отдал ему всю свою жизнь, потраченную на то, чтобы из скромного семинариста сделаться членом Академии наук и высоко поднять роль служителя искусства, представителем которого он был. И потому Дмитревский принадлежит к замечательным деятелям не только как знаменитый артист, но и как общественный деятель.

Несмотря на свое выдающееся положение в обществе и в артистическом мире, несмотря на свои несомненные заслуги, Дмитревский был скромным и бескорыстным служителем сценического искусства. В письме своем к одному из членов высшей театральной администрации, писанном уже после отставки, Дмитревский, объясняя свои затруднительные материальные обстоятельства, дает характеристику своих трудов и заслуг. “Я, – пишет он, – был учителем, наставником и инспектором российской труппы 38 лет, отдал на театр моих собственных трудов – драм, опер и комедий – больше 40, которые доныне играются и доставляют дирекции зрелищ хорошие сборы. Я три раза подкреплял упадающий российский театр новыми людьми, которых ниоткуда не выписывал, но сам здесь сыскал, научил и пред публику с успехом представил. Не было, да и нет ни единого актера или актрисы, которые бы не пользовались более или менее моим учением и наставлениями; не появлялась во время моего правления ни одна пьеса на театре, в которой бы я советом или поправкою не участвовал. За все сии труды, – заканчивает Дмитревский свое письмо, – сверх должности моей

(то есть помимо обязанностей актера) понесенные, кроме особенных подарков Великие Екатерины за эрмитажный театр по некоторому фаталитету от дирекции никогда ничего, кроме благодарности, не получал, даже до того, что ни прежде, ни по увольнении моем от актерства и инспекторства не имел я ни одного бенефиса, когда некоторые из моих учеников, – говорю сие, божуся, без всякой зависти, – и больше жалованья и ежегодный бенефис получают".

Дмитревский вышел в отставку и оставил сцену в 1787 году, хотя и после этого около восьми лет был инспектором театральной школы и двенадцать лет заведовал эрмитажными спектаклями, в которых очень редко выступал и сам. Наконец слабеющие силы заставили Дмитревского покинуть уже навсегда сцену, в конце 90-х годов, и удалиться в свою многочисленную семью от общественной деятельности. Но ему было еще суждено один раз показаться на подмостках сцены. Дряхлый телом, но бодрый духом, Дмитревский продолжал следить за своим веком, продолжал бывать в обществе. Везде принимали его с искренним уважением, и Дмитревский отплачивал за это своей любезностью, своими умными беседами. Память его была неистощима, а мастерство и очаровательность рассказа в дружеской беседе с людьми, которые были ему по сердцу, за стаканом легкого пунша, были необыкновенны. И он многое мог порассказать: он знал биографии всех замечательных людей XVIII века, все закулисные тайны французского и английского театров; знал характеры, привычки, связи принадлежавших к ним артистов; знаком был с Калиостро и Казановой, беседовал со Сведенборгом и Полем Джонсоном. Сведения его в классическо-драматической литературе были глубоки; история, география и статистика были изучены им до возможных тогда пределов. Все это делало его незаменимым собеседником.

Вполне понятно, что патриотическое возбуждение, охватившее русское общество в 1812 году, не минуло и Дмитревского, жившего общей со всеми духовной жизнью. И он захотел разделить со всеми горячие чувства любви к родине. Общее возбуждение воодушевило 80-летнего старика и придало ему силы. 30 августа 1812 года, то есть когда неприятель был уже вблизи Москвы, в Петербурге дана была патриотическая пьеса "Всеобщее ополчение", и в ней выступил Дмитревский. Публика, больше 25 лет не видавшая знаменитого артиста в публичном спектакле, с нетерпением ожидала его. Дмитревский играл во "Всеобщем ополчении" роль старого воина, жертвующего отечеству в годину испытаний последнее и единственное свое достояние – заслуженные серебряные медали. Когда Дмитревский

вышел на сцену и начал свой монолог “Катись, катись, красное солнышко, и освещай святую Русь”, – публика пришла в неописуемое настроение, доходившее до экстаза. Неумолкаемые рукоплескания, восторженные крики публики и актеров не прекращались долго, и, когда наконец все стихло, Дмитревский слабым от испытанного волнения голосом начал свою роль. Вызовы и аплодисменты продолжались весь спектакль. Вызывали не просто Дмитревского, а *господина* Дмитревского, – чего никогда не бывало. Нечего и говорить, как был растроган приемом публики игравший последний раз в своей жизни артист. Он едва мог произнести несколько слов благодарности публике и совершенно обессилевший приехал домой. За этот спектакль Александр I удостоил его выражением своего благоволения и пожаловал ему осыпанный бриллиантами перстень.

С таким триумфом окончил Дмитревский свое сценическое поприще. Он желал было еще раз выступить на сцене в 1817 году, когда шел спектакль в пользу семьи умершего актера Яковлева; но болезнь, усилившаяся в самый день спектакля, помешала этому. Близился конец трудовой жизни, прожитой так сознательно и с такой пользой. Несколько лет Дмитревский, уже слепой, но сохранивший ум и память, не вставал с постели и 27 октября 1821 года умер. Погребен он на Волковом кладбище, около церкви Спаса Нерукотворного.

Средства семьи Дмитревского были настолько скудны, что сын его обратился в Академию наук с просьбой о содействии для установки памятника на могиле отца. С этой целью по Высочайшему соизволению был дан 10 июля 1822 года спектакль, сбор с которого предназначен был на сооружение памятника. В этом спектакле, в прологе “Новости на Парнасе, или Торжество муз”, прославлялись заслуги Дмитревского. Музы венчали лаврами и миртом бюст его и объясняли его заслуги. В прологе участвовали все артисты русского театра, которые, проходя мимо бюста Дмитревского, почтительно ему кланялись.

Этим торжеством, памятником на его могиле, сооруженным на деньги, собранные со спектакля, то есть на деньги общественные, – и бюстом, увенчанным лаврами, которым украсила Академия одну из своих зал, – возданы были последние почести памяти Дмитревского. Но имя его не забыто потомством. Оно живет и всегда будет жить в истории русского театра и, следовательно, в истории общественного развития.

“Если Волков заслуживает названия основателя русского театра, то Дмитревскому, по справедливой оценке его современника, принадлежит не менее почетное название распространителя сценического искусства в России и деятельного

и просвещенного исполнителя всего того, что могло относиться к внутреннему управлению и распоряжению театром. Он первым подал, после Волкова, пример, как должен вести себя настоящий артист и какой степени уважения может он достичь при надлежащих познаниях, безукоризненном поведении, проникнутый сознанием своих обязанностей. В этом отношении заслуги Дмитревского неоценимы". Это и выдвигает Дмитревского в ряд людей замечательных, потому-то он, как выражается старинная его характеристика, и "имеет право быть включенным в тот тесный круг необыкновенных людей, которые сами ввели себя в права знатности и богатства", – не материальных, можно добавить, но в области умственной жизни, в области общественно-просветительной деятельности.

Глава VII. Петр Алексеевич Плавильщиков

Общее значение деятельности Волкова, Дмитревского и Плавильщикова. – Воспитание Плавильщикова. – Любовь к наукам и чтению. – Проявление сценических способностей. – Поступление на сцену. – Плавильщиков в Петербурге. – Разбор игры Плавильщикова. – Плавильщиков как актер и человек. – Плавильщиков в Москве. – Смерть Плавильщикова. – Значение его артистической деятельности. – Плавильщиков-писатель. – Сочинения его и их значение в литературе

Первые полвека существования русского театра выделили трех замечательных актеров, отличавшихся разносторонним развитием и образованием и имевших между собою много общего. Все трое относились к искусству с искренним убеждением в его святости, к своему делу они были привязаны бескорыстно и смотрели на него как на высокое призвание, стараясь доказать это и словом, и делом. Независимо от влияния их таланта и деятельности на современников, немаловажная заслуга их заключается и в том, что они своими личными достоинствами высоко подняли и поддержали звание актера во мнении современного им русского общества. Покровительство высшей власти не обеспечивало тогда для актеров уважительных

взглядов на них самих и на их профессию даже в высшем и, следовательно, образованном классе, не говоря уже об остальной массе городских жителей, в среде которых приходилось актерам жить и работать. Понятие об актере как о скоморохе, служившем исключительно для забавы богатых людей, являлось у большинства непреложным убеждением, а отсюда происходил и презрительный взгляд на актеров, отрицавший в них человеческое достоинство.

Эти три актера, стоявшие в ряду передовых и уважаемых людей своего времени, были Волков, Дмитревский и Плавильщиков. Значение их в истории русского театра не одинаково, но то сходство, на которое только что указано, сближает их общественную деятельность. Все трое были также и писателями, но лишь сочинения одного Плавильщикова вполне сохранились и дают возможность хорошо выяснить его общественные и жизненные идеалы и отчасти охарактеризовать его самого.

Петр Алексеевич Плавильщиков родился в Москве 24 марта 1760 года. Детство и юность его прошли в семье отца, московского купца. В своем развитии мальчик был предоставлен самому себе, как и вообще это бывало в купеческой среде, подготовлявшей молодое поколение с раннего детства путем торговой практики к коммерческой карьере. Но отец Плавильщикова был, по-видимому, не из заурядных людей своей среды и захотел дать сыну образование. Может быть, он и не сделал бы этого, если бы того не советовал ему один его приятель, профессор Московского университета Аничков. По дружескому знакомству с отцом Плавильщикова он бывал в его семье как свой человек и, конечно, подметил в мальчике большие способности и любознательность. Маленький Плавильщиков был чрезвычайно живого характера, постоянно сидел за книжками и благодаря своей прекрасной памяти запоминал многое из прочитанного. Для профессора логики, которую преподавал Аничков, ничего не было логичнее, как посоветовать Плавильщикову отдать сына в гимназию. Как и чем убедил он отца, какими доводами отвлек у него сына от гостинодворского прилавка – неизвестно. Может быть, отец и сам замечал, что сын будет неспособен к торговле, что задатки его – и поступки, и детские мысли – совсем не вяжутся с понятием о будущем купце; замечал и решил предоставить сына его судьбе. Как бы там ни было, но маленький Плавильщиков был записан в гимназию при Московском университете.

“Не с принуждением, но с жадностью вступил он в сие училище”, – говорит о Плавильщикове один из первых его

биографов, и почитателей. Ученье ему давалось легко. Успехи по научным предметам и языкам скоро выделили его среди товарищей. Прошло восемь лет, и Плавильщиков превратился в университетского студента.

Время университетского ученья Плавильщикова относится к 70-м годам XVIII века. Для будущего актера университет мог дать очень широкое образование, и Плавильщиков был первым русским актером, получившим такое систематическое образование. Он слушал лекции по истории, красноречию, логике, метафизике, нравственной философии, версификации, математике и физике. Были еще и вспомогательные предметы: фортификация, гражданская архитектура и прикладная математика. Из всех этих предметов Плавильщиков особенно любил историю и красноречие.

Не только покровитель Плавилыцикова профессор Аничков, но и все другие профессора давали о нем самые лучшие отзывы. “Одобрение, – рассказывал Плавильщиков о времени своего студенчества, – придавало мне крылья, без него я пал бы духом; похвала удивительно питала мое маленькое самолюбие”. Юноша понимал значение науки в самом лучшем смысле и отдавался любимым занятиям бескорыстно, не ожидая от этого материальных выгод. Изучение чистой науки казалось ему святым, высоким делом, которое могло дать счастье на всю жизнь. Научные занятия шли у Плавильщикова успешно, но это не мешало его любимому удовольствию – чтению. Страсть к чтению, овладевшая Плавильщиковым с детских лет, развилась в университете до последнего предела. Выбор книг был большой, потому что профессор Аничков предоставил ему свою библиотеку. Плавильщиков с жадностью накинулся на книги и читал первое время всё без разбора. Но скоро зарождавшиеся критические способности и потребность анализа заставили его задуматься над вопросом о выборе чтения. “Сперва, – рассказывал он, – я думал, что всякая книга хороша. Я никак не мог думать, что можно печатать книги, недостойные чтения”. Юношеская наивность соединялась в этом случае у Плавильщикова с врожденной потребностью видеть во всем прежде всего хорошее, доброе, желать, чтобы все было таким. Читая все, что ни попадало под руку, Плавильщиков стал, наконец, замечать, что одни книги он читал с возрастающим интересом, а другие нагоняли скуку. Это было для него первым поводом к критике печатного слова. Он сам старался понять, почему это так, спрашивал об этом у других и в конце концов стал относиться к чтению вполне сознательно. Он вдумывался в содержание прочитанного, рассматривал его с точки зрения мысли, пользы или красоты слога.

Больше всего увлекался Плавильщиков русской историей и прочитал все исторические сочинения, какие только мог достать. Не меньше истории интересовала его и небогатая тогда русская изящная словесность. Ломоносов и Сумароков были изучены им во всех подробностях. Но, восхищаясь многими стихами в трагедиях Сумарокова, он в то же время видел в нем самого близкого подражателя французских псевдоклассиков. Суждения его о литературе отличались самостоятельностью; в речах и спорах пылкого студента не замечалось поклонения прославленным авторитетам без критической их проверки.

Чтение драматических произведений Сумарокова и Княжнина увлекало Плавильщикова, а отсюда недалек был переход и к увлечению театром. Часто в кругу товарищей, любивших его за веселый и откровенный характер, он читал целые монологи из трагедий Сумарокова, читал громко, ясно, с жестикуляцией. Сила чувства и выразительность порывов указывали уже и тогда в молодом студенте на большие задатки сценических способностей. Участие в студенческих спектаклях было следующим периодом в развитии его любви к театру. Студенческие спектакли в Москве начались вскоре после основания университета. Когда Волков в 1759 году был послан в Москву для учреждения театра, он застал там уже организованную русскую труппу, составленную из студентов университета и других любителей, игравшую в театре итальянца Локателли у Красного пруда. Театр этот вскоре закрылся из-за недостаточности средств, но снова возродился в другом помещении в начале 60-х годов под антрепризою полковника Титова. В его труппе тоже были студенты университета. Пройдя через руки нескольких антрепренеров, московский театр попал наконец под управление иностранца Медокса. Это было в конце 70-х годов, а в 1780 году Медокс открыл новый каменный театр на том месте, где теперь в Москве Большой театр. Это время совпадает приблизительно с вступлением Плавильщикова на сценические подмостки. Но где сначала играл Плавильщиков, в Петербурге или в Москве, достоверно не известно. Во всяком случае, с уверенностью можно сказать, что Плавильщиков пробовал свои силы в Москве; по одному рассказу, студент Плавильщиков так сыграл в университетском театре заглавную роль в “Димитрии Самозванце”, что все были без ума от его игры.

Этот восторг зрителей, особенно если он повторялся не раз, не мог пройти бесследно для самолюбивого Плавильщикова. Желание сделаться настоящим актером пересилило в нем и любовь к науке, и, может быть, мечты о широкой деятельности на каком-нибудь ином общественном поприще. От него ждали, что

он будет выдающимся человеком. “Не привяжись Петр Алексеевич к театру, далеко бы он пошел, – говорил впоследствии о нем профессор Мерзляков, – его видели бы мы в больших людях”.

Но Плавильщиков предпочел нелегкий актерский труд и не особенно почетное в глазах общества положение актера. Призвание тянуло его на подмостки, и крепко, видно, надеялся он на будущую славу, которая должна была вознаградить его. Мечты о славе волновали воображение юноши, мысль о таланте Дмитревского, о его успехах, о том значении, которого он достиг, не выходила у Плавильщикова из головы. Дмитревский в то время был в полном развитии своего таланта, громкая известность придавала его личности чрезвычайный интерес. Плавильщиков знал, что сказал Княжнин по поводу игры Дмитревского в его трагедии “Росслав”: “Счастлив Княжнин, что родился во время Дмитревского”. Такая похвала окружала имя Дмитревского в представлении молодежи ореолом гениальности, и вполне понятно, что Плавильщиков желал ближе узнать “первого придворного актера”, втайне, может быть, мечтая превзойти его со временем.

Плавильщикову было около двадцати лет, когда он “поступил в актеры” петербургского театра. Первые дебюты его были в трагедиях любимых им драматургов – Сумарокова и Княжнина в ролях “Хорева” и Секста в “Титовом милосердии”. В Петербурге Плавильщиков пробыл около 14 лет. Некоторые из историков русского театра утверждают, что служба его в петербургском театре прерывалась поездками на более или менее продолжительное время в Москву, где он играл в театре Медокса. В этот период он переиграл массу ролей, из которых многие перешли к нему от Дмитревского, в то время уже дряхлевшего. Под конец своей службы в Петербурге Плавильщиков был режиссером труппы. Кроме того, он преподавал риторику в Горном корпусе и русскую словесность в Академии художеств.

Проследить сценическую карьеру Плавильщикова постепенно, шаг за шагом, так же как и карьеру других русских старинных актеров, нет возможности; приходится ограничиться общими выводами, касающимися того времени, когда талант его и положение вполне определились.

Выступив сразу в главных, ответственных ролях, Плавильщиков недолго ждал успеха и скоро стал пользоваться известностью. Прежде всего всем бросалась в глаза его замечательно благоприятная для сцены внешность. Природа дала ему все, что нужно актеру. Стройная мужественная фигура его эффектно выделялась на сцене; миловидное лицо и голубые глаза придавали ему особенную привлекательность. Самое важное для

актера – голос был у Плавильщикова силен, чист и звучен и вместе с тем мягок, гибок и богат оттенками для переходов от одного тона к другому. Выразительное лицо давало ему возможность блестяще развить мимические способности, а красивая фигура способствовала выработке пластичности движений и поз. Существует рассказ, свидетельствующий о разнообразии сценического таланта Плавильщикова и его способности изображать самые противоположные типы. В те дни, когда назначались спектакли в Эрмитаже, императрице Екатерине II представлялся список драматических сочинений, откуда она выбирала те, которые ей хотелось видеть на эрмитажной сцене. В одном из таких списков была помещена комедия Плавильщикова "Бобыль", и однажды императрица выбрала ее для представления. Когда спектакль начался, она пожелала увидеть в тот же вечер и другую комедию Плавильщикова: "Мельник и сбитенщик, соперники". Немедленно собрали артистов, игравших в этой пьесе, но вдруг оказалось, что один из них, игравший роль старосты Филиппа, болен. Доложили об этом императрице. "Жаль, очень жаль, – сказала она, – но это не препятствие видеть на сцене соперничество мельника и сбитенщика. Пусть же здоровый заменит больного: Плавильщиков, как автор, может сыграть своего Филиппа". Не готовившийся к этой роли, притом выходившей из его прямого амплуа, Плавильщиков сыграл ее так, как никто еще ее никогда не игрывал. Комедию с его участием давали три раза сряду в придворном театре, и Плавильщиков за свою игру получил от императрицы золотую табакерку.

Искусство выразительного чтения было развито у Плавильщикова в высшей степени; поэтому ему удавались и сухие роли резонеров, царей, начальников. Роли трагических стариков, каковы, например, Лир и Эдип, которые он занял в пожилом возрасте, производили сильное впечатление на людей с развитым художественным вкусом.

С. Н. Глинка говорит, что, "когда Плавильщиков являлся в "Эдипе", весь театр рыдал: так естественны, так глубоки были его страдания. А в "Лире" он потрясал зрителя до мозга костей: сумасшествие его, тихое и поразительно натуральное, возбуждало к нему теплое участие, а в минуты, когда он воображал себя королем, во всех рождалось глубокое благоговение к его падшему величию". Еще один из современников и знатоков сценического искусства, князь А. А. Шаховской, так характеризует Плавильщикова: "Он был превосходен во всех ролях, требующих простоты действия и говора, прорывающегося из грубой оболочки глубокой чувствительности".

Это стремление к простоте подметил в нем и автор

“Семейной хроники” С. Т. Аксаков, когда Плавильщиков в 1807 году после пожара московского театра приезжал в Казань. Аксаков был тогда студентом университета, увлекался театром и сам участвовал в любительских спектаклях. Несмотря на то, что Плавильщиков сбивался иногда с тона, вел некоторые места роли крикливо, все-таки игра его была для Аксакова откровением. Он услышал правильное, естественное, мастерское чтение; игра Плавильщикова открыла юноше-театралу, по его признанию, новый мир: яркий свет сценической простоты, истины, естественности озарил его голову, и он почувствовал все пороки своей декламации.

Помимо ума и образованности Плавильщиков возбуждал к себе симпатию и теми прекрасными свойствами своего характера и натуры, о которых рассказывают его современники. Добрый и благородный по природе, он ставил себе правилом делать как можно больше добра и быть на деле тем же, чем и на словах. Он был очень вспыльчив, но скоро забывал обиды. Самолюбие у него было большое, но оно не понуждало его лицемерить или интриговать. Корыстолюбие было ему совершенно незнакомо, – напротив, он был щедр, когда имел возможность быть щедрым. В одном из своих стихотворений, “Счастье и несчастье”, Плавильщиков так определяет свое понятие о счастье: “Я счастье в то не поставляю, когда сума моя толста, злосчастья же совсем не знаю, коль совесть у меня чиста”. Нравственная философия его личной жизни сводилась к такому выводу: “В уме у меня одна мысль: есть Бог, всем управляющий; в душе одно желание: жить недаром на свете; в сердце одна надежда: по смерти возродиться для лучшего бытия”. В обществе он был весел, любезен; замечательная дикция придавала его рассказам и разговорам живой интерес. Окружающие его любили и уважали, искренно и душевно к нему привязывались. Товарищи всегда встречали в нем умного и доброго советника. Существует рассказ, что один из актеров после смерти Плавильщикова выпросил у вдовы его на память рукопись покойного и, получив ее, называл рукопись сокровищем, целовал слова, писанные рукою Плавильщикова. В своей личной жизни Плавильщиков всегда был прост, избегал роскоши и всяких прихотей.

Это была щедро одаренная от природы натура, развившаяся под влиянием образования и не бесплодно существовавшая на свете.

К московской деятельности Плавильщикова надо отнести и его управление частными театрами. В конце XVIII и начале XIX века у московских бар было много своих домашних театров. Таких театров насчитывалось в Москве до двадцати; каждый из

них имел свою труппу из крепостных артистов, оркестры, балет и все приспособления для сцены; некоторые из этих трупп превосходили полнотою труппу московского театра. Плавильщиков заведовал одною из таких трупп, у князя Волконского. Другой театрал, богач и хлебосол Дурасов, поручил Плавильщикову устроить театр в своем подмосковном имении. К внесценическим занятиям Плавильщикова в Москве относится, между прочим, преподавание уроков пластики и декламации в университетском пансионе. Литературный труд также составлял значительную часть московской деятельности Плавильщикова. За год до смерти он написал рассуждение “О зрелищах древней Греции” – на тему, предложенную ему Обществом любителей российской словесности, тогда только что основавшимся, и был избран в действительные члены этого общества.

Двенадцатый год, тяжким разореньем отозвавшийся на Москве, был роковым и для Плавильщикова. Он долго не хотел верить, чтобы его родная Москва была отдана неприятелю, и оставался в городе почти до самого вступления французов. Только тогда он уехал с женой из Москвы. Перед этим Плавильщиков был сильно болен. Слабые силы, подорванные и нравственным недугом – печалью об участи Москвы и России, – скоро совсем оставили его. Он доехал до сельца Ханенева Бежецкого уезда Тверской губернии и здесь 18 октября 1812 года умер. Тут же, на чужой стороне, вдали от своих друзей и почитателей, он и был похоронен. Вдове его императором Александром I была пожалована пенсия. Через четыре года были изданы все его сочинения, какие только можно было отыскать.

Оценка Плавильщикова как актера и писателя мало интересовала исследователей судеб нашей литературы и театра, мало – сравнительно с тем значением, которое он имел в свое время как актер и которое сохранил с исторической точки зрения и для нашего времени как писатель.

Насколько можно судить по существующим данным, Плавильщиков принадлежал к числу первых русских актеров, стремившихся отрешиться от приемов ложноклассической игры и понимавших истинное назначение сцены. Им был положен один из первых камней в основание того фундамента русского сценического искусства, на котором создалось современное нам здание художественного реализма на сцене. Влияние игры Плавильщикова на окружавших его актеров и советы, которыми он охотно помогал неопытным, должны были оказать свое действие на современную ему сценическую молодежь и развить правильное понимание задач искусства. Косвенным доказательством несочувствия его школе чисто декламаторской

игры являются его сочинения. Нет никакого основания думать, что Плавильщиков не применял свои задушевные убеждения к любимому им делу и в своей игре шел вразрез с теми общими мыслями, которые так определенно излагал в своих литературных произведениях. Отдав дань царившим тогда взглядам на сценическое искусство как на вычурную и напыщенную декламацию, он не остановился на этом; искание правды в искусстве заставило его пристраститься к “мещанской” драме.

Сочинения Плавильщикова, изданные в 1816 году, составляют четыре тома, из которых три заключают в себе драматические произведения. В четвертом помещены стихотворения и разные статьи о театре. Статьи эти – горячая проповедь “самобытного российского вкуса”, протест против всего чужеземного в русской общественной жизни, против условности и фальши вообще и в частности – на сцене.

В статьях Плавильщикова впервые у нас с такой правильностью и ясностью высказаны взгляды на театр, и в первую очередь на русский. Автор старается доказать необходимость создания в русском театре “вкуса, приличного нашим свойствам”, то есть создать русскую драму, в которой бы и язык, и лица, и нравы были русскими. Переводы и подражания в драматической литературе не удовлетворяют его, потому что заимствование переходит разумные пределы. “Мы имеем много комедий, переделанных на наши нравы по надписи, а в самой вещи они являются на позорище во французском уборе, и мы собственных своих лиц в них не видим”. Предрассудок поклонения всему иностранному Плавильщиков считает губительным для русских дарований, которым нет вследствие этого хода. В русском народе он видит большие задатки самобытности, требующей развития. В воспитании, в театре, в музыке – везде он советует пользоваться самостоятельно своими свойствами, развивать свои духовные богатства. В своей личной педагогической деятельности Плавильщиков хотел идти самостоятельным путем. Преподавая в молодости русскую историю, он ввел в свой метод наглядное обучение.

В ложноклассической трагедии Плавильщиков осуждает ее дурные стороны, смеется над ее условностями, над наперсниками и наперсницами, этими “дядьками и мамками” трагических героев, признает “преимущество действия над рассказами” и потому восстает против “вестников”, которые являются затем, чтобы отнять у зрителей “удовольствие видеть своими глазами развязку тронувшего их действия”. Разбирая условия комедии, он вооружается против неприличных шуток и шаржа, стоит за

комизм внутренний. Свойство комедии – срывать, по его выражению, маску с порока, чтобы зритель смеялся над собою, судил себя под впечатлением комедии. Игра актеров должна быть тонкой и искусной, а главное натуральной, не рассчитанной на грубые вкусы зрителей, которым нравится, когда актер “ломается и кобенится”. Театр очень полезен для изучения истории своего народа, и потому в пьесах должно быть больше “отечественности, то есть народности, знания своего языка, быта, обычаев и прочее.

Эти взгляды Плавильщикова нашли себе более или менее полное применение в его комедиях, где действующие лица взяты из народной среды, говорят языком, близким к народному, и сохраняют отличительные народные свойства. Таковы в особенности комедия “Бобыль”, надолго пережившая Плавильщикова, и “Мельник и сбитенщик, соперники”. В последней комедии каждый из соперников выхваляет свои достоинства, но Плавильщиков, разумевший под ними комедии “Мельник” Аблесимова и “Сбитенщик” Княжнина, становится на сторону “Мельника”, в котором “национальный элемент” составляет главное достоинство. В трагедиях Плавильщикова “Рюрик” и “Ермак” сюжеты взяты исключительно русские, и герои их не являются сколком с героев какой-нибудь французской трагедии. Другие комедии и трагедии имели меньше значения, и все вместе, с современной нам точки зрения, утратили литературный интерес.

Таковы были жизнь и деятельность, воззрения и идеалы Плавильщикова. В то время высшего развития рабства перед всем чужестранным, почти полного отсутствия в обществе и литературе национального самосознания мысли Плавильщикова о русской самобытности ставили его в число первых литературных борцов против нелепого и слепого подражания всему чужому в ущерб разработке миросозерцания и истории своего народа. Взгляды Плавильщикова на театр вообще и в частности – на русский, на драматическое искусство и на задачи актера были единственными в свое время и не потеряли ничего в своей правильности и теперь, через сто лет.

Глава VIII. Яков Емельянович Шушерин

Рассказ Шушерина о своей жизни. – Поступление на московскую сцену. – Молодость. – Шушерин – выходной актер. – Упорный труд. – Любовь. – Шушерин – первый актер. – Шушерин в Петербурге. – Шушерин как артист. – Значение его деятельности. – Последние годы жизни Шушерина

Современником Плавильщикова и товарищем его по сцене был другой москвич, один из замечательных актеров старого времени Яков Емельянович Шушерин. Во многом он представлял совершенную противоположность Плавильщикову – и по образованию, и по особенности таланта, и даже по внешности. И зарождение любви к театру, и начало сценической карьеры, и вся жизнь Шушерина были совершенно иными, чем у Плавильщикова. Шушерину ничто не обещало славного имени – ни среда, в которой он вступал в жизнь, ни личные его наклонности. Но он достиг сценической славы упорным трудом при самых неблагоприятных условиях. Шушерин рассказал на старости лет про свою жизнь С. Т. Аксакову, воспоминания которого, главным образом, и увековечили память об этом старинном деятеле сцены.

“Я родился в Москве, – так рассказывал Шушерин, – бедняком от родителей низкого происхождения и мало их помню, особенно мать, которой я лишился еще в ребячестве. Отец мой был приказного звания и меня назначал к тому же, для чего и был я выучен грамоте, хотя на медные деньги, но по-тогдашнему лучше других. Отец мой умер в самом начале московской чумы, которую все называли черной смертью, но я жил уже не вместе с ним, а с двумя разгульными товарищами, такими же повесами, как и я. Мы все трое служили писцами в присутственном месте”.

Безобразно начиналась молодость Шушерина. Пьянство и кутежи с товарищами разнообразились буйством, а кулачные бои были любимым его удовольствием. Здоровье у Шушерина было на редкость крепкое, и он стойко выносил эту жизнь, о которой потом говорил: “Стыдно вспомнить, какая я был скотина и какую жизнь вел!..” Смерть отца не произвела на Шушерина никакого впечатления: нравственной связи между ними не было. Страшная чума не напугала бесшабашного сына. Он преспокойно прикасался голыми руками вместо железных крючьев к чумному трупу отца и, упросив полицейских, чтобы не жгли отцовских вещей и платья, подержал их над зажженным навозом и пустил в свой обиход.

Не много путного обещал этот юноша. Жизненный путь его был обозначен ясно. Спасти повесу от окончательного падения

могло лишь своего рода чудо, которое переродило бы нравственную сторону его натуры и толкнуло на прямую, хорошую дорогу. В таких случаях перерождение бывает тем глубже, результаты тем плодотворнее, чем сильнее страсть, чем благороднее порыв, овладевающие человеком.

Шушерина спасла страсть к театру. “Внимание мое, – вспоминает он, – привлек театр, заведенный и содержимый Медоксом. Эта забава мне очень понравилась и отчасти изменила мое поведение: я стал употреблять деньги на театр, а не на пьянство, отчего и гулять стал меньше. Новая моя охота росла, и, наконец, мне захотелось самому поиграть на *тиатере,* как его тогда называли. Я познакомился с мелкими актеришками, попотчевал, подружился с ними и открылся в моем желании, уладить дело было нетрудно, потому что один из официантов, выносящих на сцену стулья и говорящих иногда по нескольку слов, умер, и мне доставили это место”.

Трудно начиналась новая жизнь: надо было отстать от старых привычек свободного разгула и усердно работать. Так и сделал Шушерин. Скудное жалованье он добавлял деньгами за переписку бумаг и ролей, от хмельного стал отвыкать и взял себе за правило ничего не пить в тот день, когда играл. Роли стали давать ему побольше, но долго, признается он, “играл я сквернейшим образом. Публика ругала меня беспощадно, как и многих других, и я слушал своими ушами, стоя на сцене, как потчевали меня в первых рядах кресел. Я слушал и смеялся. Наконец, один господин задел меня за живое. Я слышал, как он говорил: “Зачем эта дубина Шушерин вступил на театр, не имея к тому ни малейших способностей? То ли бы дело – тесак да лямку через плечо, а парень здоровый”. Вдруг мне сделалось чрезвычайно обидно. Постой же, подумал я, я докажу тебе, что у меня есть способности, и заставлю тебя мне похлопать. Господина этого я знал в лицо: он был известный охотник до театра”.

Задетое самолюбие взяло свое. Выпросив позначительнее роль и хорошенько ее приготовив, он “изряднехонько” сыграл ее и получил аплодисменты. В те времена публика была очень скупа на одобрение, ауж если кого одобряла, то, значит, он этого заслуживал. Аплодисменты поощрили и Шушерина. Воспользовавшись болезнью одного актера, он выпросил себе его роль, которая была еще позначительнее, выучил ее в один день и сыграл так удачно, что она за ним и осталась. Прибавили ему после этого и жалованья, но вперед он двигался туго. Такое прозябание рано или поздно надоело бы ему, он вернулся бы, может быть, как сам признавался, к прежней жизни, но страсть опять спасла его.

На этот раз спасительницей была любовь. Влюбился он, по его выражению, “от макушки до пяток”. Предмет его любви – прекрасная и молодая актриса на первые роли Марья Степановна Синявская – была совершенно не пара невзрачному, чуть ли не “выходному” актеру. Ее сопровождал успех, окружали поклонники, между нею и Шушериным “лежала целая морская бездна”. Он, не задумавшись, бросился в нее и выплыл на другой берег. У него было одно средство сблизиться с Синявской: сделаться хорошим актером и играть первые роли в одних пьесах с нею. Задача для “выходного” актера трудная, но он умно и терпеливо принялся ее решать. Совершенно переменив свою прежнюю жизнь, Шушерин расположил к себе лучших своих товарищей, уверил их и не обманул, что оставил прежнюю жизнь, что посвятил себя театру до гробовой доски и что хочет учиться. “Они увидели, что это было мое искреннее желание, приняли меня в свое знакомство, давали мне книги и не оставляли советами. Кроме них, я ни с кем не знался. С утра до вечера я читал или писал, чтобы вырабатывать деньги. Я пил воду, ел щи да кашу, но одевался щегольски; денег доставало у меня даже на книги. В продолжение трех лет я работал как лошадь, и, как у меня было много огня, много охоты и не бестолковая голова, то через три года я считался уже хорошим актером и играл вторых любовников, а иногда и первых, но в трагедиях еще не играл. Публика начала меня принимать очень хорошо, и господин, назвавший меня дубиной, дай Бог ему здоровья, хлопал мне чаще и больше других. Ничего не значащая роль арапа Ксури в комедии Коцебу “Попугай” много помогла мне перейти на роли первых любовников. Я был осыпан аплодисментами и в первый раз в моей жизни вызван. Право, я думаю, прапорщик не так обрадовался бы генеральскому чину, как я этому вызову. Во второе представление “Попугая” я был принят еще лучше. Русский переводчик посвятил мне перевод “Попугая”. Один богатый и просвещенный вельможа, всем известный любитель и знаток театра, мнения которого были законом для всех образованных людей, прислал мне “от неизвестного” 100 рублей, а что всего важнее, он, сидя всегда в первом ряду кресел, удостоил меня не хлопанья, – он этого никогда не делал, – а троекратного прикосновения пальцев правой руки к ладони левой. Этого знака одобрения он только изредка удостаивал первых наших актеров. С этого времени все переменилось: жалованье сейчас мне дали тройное и четверное, роли – первых любовников и даже в трагедиях. Любовь к тому времени выдохлась или, вернее, перешла в любовь к театру: притворные любовники вдрамах и комедиях убили настоящего”.

Вот какой путь тяжелого труда, испытаний и внутренней борьбы пришлось пройти Шушерину, прежде чем его приласкала слава. Но и после этого он не успокоился на лаврах и продолжал развивать свой талант неустанной работой. Первое время движение рук вельможи служило ему поверкой его игры. Как бы его ни принимали, Шушерин не упускал из вида вельможи: если руки его оставались спокойными, он начинал вдумываться в роль, разбирать ее, советоваться, и, когда руки старика приходили в движение, только тогда Шушерин удовлетворялся своей игрой. Скоро имя Шушерина ставилось уже в ряду имен известных актеров. Он стал играть первые роли в трагедиях Сумарокова и Княжнина и в "мещанских" трагедиях. Слава о нем дошла до Петербурга, и его пригласили на петербургскую сцену. Определить точно, когда именно он перешел в Петербург, нет возможности за неимением данных. Приблизительно можно считать, что Шушерин родился около середины XVIII века, поступил на сцену в начале 70-х годов и в половине 80-х появился на петербургской сцене. Здесь он пробыл около семи лет и где-то в 1793 – 1794 годах снова переселился в Москву. Может быть, причиной этого было несогласие дирекции театров дать ему прибавку к жалованью, может быть, его просто тянуло на родину. В Москве публика встретила его как старого знакомого, а он постарался поддержать ее симпатии. Его талант к этому времени уже совершенно окреп, а трудолюбие не покидало его никогда. Один современный провинциал, приезжавший в Москву в 1799 году, передавая в письмах свое впечатление от игры артистов, говорит, что Шушерина "отменно все любят", и приводит такой пример. Шушерин запросил на тот год три тысячи рублей жалованья и шесть бенефисов, содержатель театра хотел отказать ему, но московская публика грозила не ездить в театр, и Шушерин получил то, что требовал.

Но хотя Шушерин был "любимцем публики", в 1800 году он опять отправился в Петербург. Там, однако, его ждало разочарование. Симпатии петербургской публики были всецело поглощены Яковлевым, появившимся несколько лет тому назад на сцене. Бороться с ним Шушерину было трудно, но необходимо. Шушерин так рассказывает об одном периоде борьбы своей с Яковлевым. "Много ночей провел я без сна, думал, соображал и решился не уступать. Я сделал план, как вести себя, и крепко его держался". Он постоянно изучал и довел до возможного совершенства те роли, в которых мог соперничать с дарованием и сценически выгодной наружностью Яковлева. До известной степени это ему удавалось, тем более что игра Яковлева была неровна: тот полагался на вдохновение, а оно не всегда

приходило. Положение Шушерина в петербургской труппе в это время было, во всяком случае, видным. Независимо от амплуа первого актера он был одно время инспектором труппы – должность, которую когда-то занимал Дмитревский.

С появлением трагедии Озерова “Эдип в Афинах” слава Шушерина заблистала ярким светом. Это был первый полный успех Шушерина на петербургской сцене. Он играл роль Эдипа, и играл ее, по отзывам современников, превосходно. За эту роль он получил подарок от государя. Яковлев играл в той же пьесе Тезея и оставался на втором плане. Были еще две роли стариков: Старца в “Фингале” Озерова и короля Лира, в которых Шушерин мог смело выступать, не боясь соперничества Яковлева.

Но силы уходили, борьба с молодым любимцем публики становилась тяжела, Шушерин начал думать об отдыхе. К тому же ему, вообще говоря, в Петербурге не везло. Бенефисы его не всегда давали хороший сбор, случались и другие неудачи. Он сам рассказывает, что когда “Фингала” дали в эрмитажном театре, то государь был очень доволен, особенно игрою Шушерина, но на следующий день Яковлев и Семенова, другие исполнители главных ролей, получили подарки, а он – ничего. Сначала думали, что это ошибка; но потом достоверно узнали, что государь велел послать подарки именно Яковлеву и Семеновой, и, когда ему напомнили о Шушерине, он повторил то же приказание.

Отдохнуть Шушерину было уже пора. Вся жизнь его после поступления на сцену прошла в работе над собой и над развитием своего таланта. Рассказы и воспоминания о Шушерине дают некоторую возможность обрисовать его артистическую физиономию.

Внешность, имеющая такое важное значение для актера, была у Шушерина очень невыгодная, особенно для трагических ролей. Он был невзрачен на вид, довольно толст и мешковат; небольшой вздернутый нос, маленькие глаза и широкие скулы в соединении с неблагодарным голосом не давали сами по себе иллюзии на сцене. Но отделка ролей заставляла забывать эти недостатки, и со сцены Шушерин казался пластичным, а лицо его – выразительным. Чтобы так преобразиться, немало надо было положить труда при изучении ролей. Он изучал их перед зеркалом до мельчайших подробностей, пока не находил соответствующего жеста или выражения лица. Репетициям Шушерин придавал большую важность.

“Репетиция, – говорил он, – душа пьесы: только тогда пьеса получает полное достоинство, когда хорошо срепетирована. Посторонних людей на репетицию никогда пускать не должно:

они мешают и развлекают, и притом при них совестно будет заметить что-нибудь другому и самому получить замечание. Генеральная репетиция должна происходить точно с такою же строгою отчетливостью, как и настоящее представление. Как бы пьеса ни была тверда, сколько бы раз ее ни играли, непременно надо сделать репетицию вполголоса, но со всеми интонациями поутру в день представления. Во всю жизнь мою я убеждался в необходимости этого правила. Нередко случалось играть мне, будучи не совсем здоровым, или несколько рассеянным, или просто не в духе, – утренняя репетиция оставалась свежею в памяти и помогала мне там, где бы я мог сбиться или сыграть неверно".

Эти рассуждения Шушерина лучше всего показывают, как строго смотрел он на искусство, как добросовестно относился к нему. Игра его никогда не подчинялась исключительно вдохновению, но была всегда обдумана и рассчитана до мелочей. Это придавало ему большое самообладание на сцене. Рассказывают такой анекдот, характеризующий его в этом отношении. Однажды он исполнял роль в трагедии, где ему нужно было вырвать кинжал из рук игравшей с ним актрисы и заколоться. Актриса по каким-то закулисным причинам захотела поставить Шушерина в самое безвыходное положение: упавши в сценический обморок, она спрятала кинжал под себя! Шушерин старается достать его из-под нее, но актриса упорно не отдает кинжала. Что тут делать: наступила уже пора закалываться. Шушерин, нисколько не смущаясь, произносит последний монолог, вынимает из-под плаща свернутую в трубку роль и торжественно ею закалывается. Шушерин, как выражались, не играл, но повелевал собою на сцене.

Таков был Шушерин как актер. Значение его в истории русского театра как деятеля определяется тем, что он был одним из первых и лучших сценических выразителей "мещанской" драмы, значительно упростившей ложноклассическую форму драматургии. Репертуар Шушерина был обширен. Он играл в трагедиях, драмах и комедиях. Любимыми его пьесами были "мещанские" драмы. Игра его в них была настолько замечательна, что глава этого сентиментального направления драматургии, Коцебу, благодарил два или три раза письменно за его игру.

Последние годы перед отъездом из Петербурга Шушерин доживал, почти ничего не играя, и, лишь только получил в 1810 году отставку, уехал оттуда. Петербург ему никогда не нравился, а в годы бездеятельности город, по его словам, так ему опротивел, что он готов был уйти из него пешком. Давно уже он мечтал поселиться в родной Москве, купить на скопленные

двадцать тысяч себе домик и, изредка, для своего удовольствия, выступая на московской сцене, зажить тихой жизнью со своей неизменной подругой, тоже актрисой, Надеждой Федоровной Калиграфовой, вдовою давно умершего актера, много лет тому назад скрепившей свою жизнь с жизнью Шушерина узами любви. В жизни пришлось ему немало перенести горьких минут тяжелого труда, разочарований и оскорблений самолюбия. Оттого, может быть, в его характере были и зависть, и насмешливость, и злоязычие. Хотелось старику пожить вдали от дрязг и интриг сцены. “В Москву, в Москву! – восклицал он. – На мою родину, в древнюю русскую столицу; я соскучился, не видав столько лет Кремля, не слыша звона его колоколов; в Москве начну новую жизнь – вот чего жаждет моя душа, о чем молюсь ежеминутно Богу, о чем грежу во сне и наяву”.

И вот он поселился в своей любимой Москве, в маленьком домике близ церкви Смоленской Божией Матери. Он был счастлив, рад своему дому буквально как ребенок, который рад небывалой игрушке. “Понимаешь ли ты это счастие, – говорил он С. Т. Аксакову, – иметь на старости свой угол, свой собственный дом, купленный на деньги, нажитые собственными трудами?” И он с увлечением говорил о разных хозяйственных планах. На московской сцене Шушерин появился в это время несколько раз, старая любовь публики встречала его восторженными приветствиями.

Наступил роковой двенадцатый год, Москву отдали французам. В числе других выехал из города и Шушерин с Калиграфовой. Возвратившись после изгнания неприятеля, Шушерин нашел на месте своего домика одни обгорелые развалины. Он не упал духом и радовался, что и его жертва принесена для блага отечества. Хотел было он снова устраивать свою жизнь, но смерть уже подстерегала его. Тифозная горячка в шесть дней привела его к могиле. На руках своей верной подруги Калиграфовой, которая тоже вскоре последовала за ним к праотцам, Шушерин умер в Москве 8 августа 1813 года.

Глава IX. Алексей Семенович Яковлев

Артисты-самородки. – Яковлев. – Его детство. – Яковлев – гостинодворский приказчик. – Яковлев – первый придворный актер. – Дебюты. – Первые годы артистической деятельности. – Трагедии Озерова и игра в них Яковлева. – Характеристика таланта и разбор игры Яковлева. – Падение таланта. – Личная жизнь Яковлева. – Яковлев-писатель. – Несчастная любовь. – Женитьба. – Яковлев как человек. – Значение его таланта и деятельности

В области искусства чаще, чем в других областях духовной деятельности человека, встречаются талантливые люди, достигающие без образования и упорного труда блестящего проявления своего дарования и иногда поражающие вспышками гения. И в частности, сценическое искусство имеет особенно много таких представителей. Тогда как живописец, музыкант, скульптор, – служители свободного искусства, – нуждаются в подготовке к своему делу и знании, по крайней мере, основных условий его, актер, по большей части, обходится без “школы”, независимо от того, талантлив ли он, полезен или совсем бездарен. Постигая силою таланта сущность изображаемых характеров, давая им творческою способностью живые образы,

актер довольствуется в этом случае тем подъемом своего внутреннего настроения, которое зовется вдохновением. Но такое дарование – зарытый в землю талант. Оно не дает тех плодов сторицею, которых можно ждать от деятельности таланта, обработанного с помощью образования и поддерживаемого постоянным и добросовестным трудом.

Русская сцена дала уже много таких даровитых актеров, для которых вдохновение служило главным источником и могущественным двигателем их сценической деятельности. Одним из наиболее замечательных среди них и одним из первых по времени был Яковлев, явившийся прототипом для таких же, как и он, вдохновенных актеров последующих поколений.

Алексей Семенович Яковлев родился в 1773 году. Отец его, купец, торговавший в Петербурге, обеднел под конец своей жизни и умер, когда мальчику было всего два года, а через несколько лет умерла и мать. Муж старшей сестры Яковлева, купец Шапошников, сделался опекуном его и приютил мальчика у себя. Невесело проходили детские годы сироты в чужой семье.

Лишенный детских радостей, теплого привета окружающих, мальчик вырастал одиноким, задерживая в своем сердце порывы детского чувства, привыкая к сосредоточенности. С помощью своей соседки-просвирни выучился он грамоте, а потом был отдан в начальное училище. Судьба Яковлева была уже предопределена Шапошниковым: он должен был сесть за гостинодворский прилавок. На тринадцатом году мальчика стали приучать к торговле в галантерейной лавке Шапошникова. Но гостинодворская наука пришлась ему не по сердцу. Его больше занимало чтение книг, из которых особенно любил он стихотворения; в его голове уже бродили мысли и самому сделаться сочинителем. Лет через пять Яковлев познакомился и близко сошелся с таким же юношей, Жебелевым, торговавшим в соседней лавке. Это был первый человек, с которым он мог поделиться своими мыслями и чувствами. Жебелеву тоже не нравилось торговать, и они вместе с Яковлевым всякую свободную минуту читали книги, заучивали и декламировали стихотворения. Опекуна сердило, что мальчик отбивается от лавки, он делал ему строгие выговоры, но это нисколько не помогало, и дружба Яковлева с Жебелевым становилась теснее.

Вскоре случай познакомил юношей и с театром. Жебелев как-то побывал в театре на представлении трагедии “Димитрий Самозванец” с Шушериным в главной роли. Он пришел в восторг от спектакля и, конечно, передал свои впечатления Яковлеву. Рассказы Жебелева взволновали будущего актера. Пойти в театр ему пока не удавалось, и вот они втроем с Жебелевым и его

братом стали разыгрывать “Димитрия Самозванца” в доме Жебелева. Потом они разучили и “Магомета”, и все это лишь возбуждало интерес Яковлева к театру, которым он начинал уже бредить. Наконец, когда опекун куда-то уехал, Яковлев вырвался в театр. Впечатления от театра усилили в нем любовь к декламации и навели на мысль самому писать трагедии. При увлечении такими занятиями торговля отходила на задний план, опекун восставал против этого, бранился и довел Яковлева до того, что тот взял у него свои наследственные полторы тысячи рублей, нанял окно в зеркальной линии под № 67, накупил товару и сам стал хозяином. Теперь уж ему была полная свобода декламировать трагедии и писать стихи.

В это время совершенно случайно познакомился с Яковлевым и обратил на него внимание один чиновник, Перепечин, большой любитель театра и литературы. Прослушав декламацию Яковлева и подметив в нем задатки артистических способностей, он пригласил его бывать у себя и тут познакомил его со знаменитым Дмитревским. Опытный артист тотчас понял, что Яковлев с его красотой, благозвучным голосом и неясным стремлением куда-то из-за своего прилавка может быть прекрасным актером. И вот Дмитревский принимается готовить его к выходу на сцену, и гостинодворский лавочник быстро превращается в актера. 1 июня 1794 года состоялся дебют Яковлева в роли Оскольда в трагедии Сумарокова “Семира”, а после двух других дебютов, 1 сентября того же года, Яковлев был принят на сцену императорского театра и необыкновенно быстро пошел по пути к славе. Успех ему давался и скоро, и легко. Через два-три года он был уже всеми признанною знаменитостью. Все восторгались новым талантом как чем-то невиданным и неслыханным. Около двадцати лет успех Яковлева держался почти на одной высоте, и лишь в последние годы его жизни, когда душевные неудачи сломили его глубоко впечатлительную натуру, талант его утратил прежнее влияние на публику.

Первые годы своей артистической деятельности Яковлев играл роли молодых любовников и героев в трагедиях Сумарокова и Княжнина, а также в переводных. Ходульные герои с их холодными речами и отсутствием внутреннего драматического действия были не в характере его таланта. Напыщенная декламация и рассчитанность движений заменяли в них чувство, а в таланте Яковлева оно было основным элементом. Яковлев первое время под руководством Дмитревского выходил победителем и из этого противоречия, но со временем оно должно было дурно отразиться на развитии его таланта. Не случилось этого потому, что в репертуаре того времени резко

обозначилось другое направление. “Мещанские” драмы постепенно отвоевывали себе главное место на сцене. Герои этих сентиментальных драм, обладавшие чувствительностью, а иногда проявлявшие и проблески неподдельного чувства, нашли себе в Яковлеве превосходного изобразителя. Отзывы современников об игре его в таких ролях полны искреннего увлечения. В драме Коцебу “Ненависть к людям и раскаяние” Яковлев играл роль Мейнау. “Поступь, движения Яковлева – всё было спокойно, – говорит современный зритель. – Но в минуту, когда говорило глубокое чувство, слезы брызгали из глаз, голос принимал мелодию страдания безграничного, неисходного. Сердца зрителей надрывались, и рыдания слышались в зале”. Роль музыканта Миллера в драме Шиллера “Коварство и любовь” принадлежала к таким же ролям, доводившим публику до искренних, сердечных слез.

Но “мещанские” драмы не были еще полным триумфом Яковлева, увлечение его игрою не достигало еще той степени восторга, который овладел публикой, когда Яковлев появился в трагедиях Озерова.

После трагедий Сумарокова и Княжнина трагедии Озерова были следующим моментом в развитии русской драматургии и внесли в нее живительное начало. Трагедии Озерова были ближе к художественной правде, чем трагедии его предшественников. Герои и героини этих пьес чувствовали и жили так же, как и все люди, говорили языком, понятным уму и сердцу зрителя. Трагедии Озерова в русской драматургии служили переходной ступенью, – и по языку, и по строению, и по внутреннему содержанию, – от псевдоклассицизма к романтизму и уже заключали в себе элементы последнего. Для актера, основою таланта которого было богатство чувства, они представляли благодарный материал. Трагедии Озерова, появившиеся в начале восьмисотых годов, произвели на публику сильнейшее впечатление и сами по себе, и в исполнении Яковлева. Отзывы об игре в них Яковлева полны самых восторженных похвал. В этих отзывах видно ясно горячее и искреннее увлечение талантом Яковлева, видно и свойство его таланта – производить неотразимое, непосредственное впечатление на зрителей, затрагивать их сокровенные, сердечные струны.

Полный триумф, ожидавший Яковлева, совпал с появлением трагедии Озерова “Дмитрий Донской”. Энтузиазм, с которым были встречены публикой трагедия и Яковлев, игравший в ней заглавную роль, является одним из редких эпизодов этого рода в истории русского театра. В первый раз трагедия была дана 14 января 1807 года. Это было время войны с Наполеоном;

патриотическое чувство общества было напряжено и искало исхода в бурных проявлениях. Публика, присутствовавшая на представлении трагедии, сближала между собою события, отделенные столетиями, и в каждом слове старалась найти намек на современные обстоятельства. Всякий стих, относившийся к славе русского оружия, был сопровождаем рукоплесканиями. Зрители не рассуждали об исторических несообразностях пьесы и восхищались стихами Озерова, согретыми любовью к отечеству. Яковлев в роли Дмитрия Донского производил на публику необычайно сильное впечатление. Очевидцы не находят слов, чтобы выразить состояние зрителей, обращавшихся в слух при первом появлении Яковлева, боявшихся пропустить какое-нибудь его слово. Шушерин, сам игравший в этой трагедии небольшую роль, рассказывает об одной сцене, приводившей зрителей в исступление. Это сцена, когда Дмитрий-Яковлев, благодаря за победу, становится на колени и, простирая руки к небу, молит Царя Царей о возвеличении России и уничтожении ее врагов. С окончательными словами монолога: “Языки ведайте – велик российский Бог” – всеми овладел такой энтузиазм, что нет слов его описать. “Я думал, – говорил Шушерин, – что стены театра развалятся от хлопанья, стука и крика. Многие зрители обнимались, как опьянелые, от восторга. Сделалось до тех пор неслыханное дело: закричали *фора* в трагедии. Актеры не знали что делать. Наконец, из первых рядов кресел начали кричать: “Повторить молитву!” – и Яковлев вышел на сцену, стал на колени и повторил молитву”. Восторг был таким же; и действительно, утверждает Шушерин, величественная фигура Яковлева в древней воинской одежде, его обнаженная от шлема голова, прекрасные черты лица, чудные глаза, устремленные к небу, его голос, громозвучный и гармонический, сильное чувство, с которым он произносил эти чудные стихи, – были увлекательны.

Другой современник – из зрителей – записал в таких словах свое впечатление после игры Яковлева в “Дмитрии Донском”: “Какое действие производил этот человек на публику – это непостижимо и невероятно. Я не могу отдать отчета в том, что со мною происходило; я чувствовал стеснение в груди, меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то в озноб, то в жар; то я плакал навзрыд, то аплодировал изо всей мочи, то барабанил ногами по полу, – словом, безумствовал, как безумствовала, впрочем, и вся публика, до такой степени многочисленная, что буквально некуда было уронить яблока”. Некоторые стихи Яковлев произносил особенно выразительно. “При стихе: “беды платить врагам настало ныне время” – вдруг раздались такие рукоплескания, топот, крики *браво* и прочее, что Яковлев принужден был

остановиться. Одним стихом он умел вообще выразить весь характер представляемого им героя, всю его душу. А какая его мимика! Сознание собственного достоинства, благородное негодование, решимость, – все эти чувства, как в зеркале, отразились на прекрасном лице его".

Трагедии Озерова были венцом артистической славы для Яковлева, а роль Дмитрия Донского являлась крайним пределом его сценического торжества. Яковлев любил эту роль, как только может актер любить роль, создающую ему славу и покоряющую его таланту многотысячную толпу. И в этой, и других ролях его игра, полная чувства, находила отклик в сердце каждого зрителя. Яковлев имел от природы все, что нужно актеру для того, чтобы обаяние, производимое им на зрителей, было неограниченным. Высокий, стройный красавец, он очаровывал своим звучным голосом, в гармонических тонах которого были ноты для выражения целой гаммы человеческих страстей и чувств. Движения его и позы отличались благородством и величественностью, взгляд был озарен внутренним огнем и блеском, мимика неподражаема. Минуты вдохновенной игры, которыми Яковлев дарил зрителей, были минутами высшего эстетического наслаждения. Помимо избытка внутреннего чувства в игре Яковлева сказывалось и творчество. Он создавал и такие роли, в которых нельзя было ограничиться одним проявлением задушевности и порывов чувства, но нужно было изобразить характер. Кроме драм Коцебу, трагедий Сумарокова, Княжнина и Озерова, "Магомета" Вольтера, Яковлев играл Гамлета и Отелло в тогдашних переделках этих трагедий.

Не все роли играл он одинаково, и даже в одной и той же пьесе у него бывали вдохновенные и неудачные по игре места. Поразительнее всего была игра его там, где он мог воплотить свои личные ощущения в образе создаваемых героев, где роль подходила к его натуре. Натура Яковлева была наделена богато и душевными, и телесными дарами. Одиночество, с самого детства тяготевшее над нежной и отзывчивой душой Яковлева, наложило на его характер печать замкнутости, отчужденности, не дало исхода порывам горячего сердца. Но оно же помогло ему сохранить все душевное богатство, данное природой, сосредоточить в своем сердце все порывы и страсти, бурно вырывавшиеся в сценической передаче. "Сын природы, бессознательный сценический гений", как называет его современник, Яковлев отдавался творчеству стихийно, повинуясь вдохновению и им одним заменяя и труд, и недостатки своего образования.

В начале своего служения сцене он пользовался советами

Дмитревского, но, чтобы сохранить в себе любовь к труду и уважение к авторитету Дмитревского при чрезвычайном успехе, встретившем первые шаги Яковлева на сцене, и идти дальше путем саморазвития, нужна была огромная выдержанность характера. Возгордиться, признать себя стоящим вне всяких советов и указаний – было вполне естественно для такого восприимчивого и неустойчивого человека, как Яковлев. Трудиться над изучением искусства, поддерживать и развивать свое дарование могло ему казаться излишним: вдохновение его и увлечение публики могли казаться ему неистощимыми. Но сценический талант, как и всякий другой, только тогда крепнет и совершенствуется, когда его развитие сопровождает добросовестный и неуклонный труд.

Этим-то и пренебрег Яковлев: слава далась ему так легко, что он не знал цены и значения труда. А между тем надежда на вдохновение не всегда оправдывалась, отдельные места из ролей и целые роли проходили бесцветно и безжизненно, и падение таланта рано или поздно становилось неизбежным. Отсутствие образования и нелюдимость удаляли его из круга людей развитых, а развившаяся страсть к вину сближала с людьми, не понимавшими искусства и его значения.

Личная жизнь Яковлева не давала ему радостей. На это он жалуется в своих стихотворениях. Для писателя-самоучки того времени стихотворения эти, изданные в 1827 году отдельной книжкой, были далеки от заурядности – если не формою, то теплотою и задушевностью содержания, особенно лирические. Кроме духовных стихотворений, од, посланий и прочего, в числе его сочинений есть и драматический этюд “Отчаянный любовник”, написанный им еще до поступления на сцену. В мелких стихотворениях Яковлева, там, где идет речь о меланхолическом настроении, о несчастной любви, он говорит о самом себе. Одно из стихотворений, “Мрачные мысли”, является автобиографическим.

И в этом стихотворении, и в других Яковлев говорит о своей любви, принесшей ему много страданий. Он любил одну из актрис петербургского театра, игравшую с ним первые роли, долго был с нею в связи и имел от нее детей. Она была замужем, и все мечты о безмятежном счастье, наполнявшие чувствительную душу Яковлева, разрушались ее замужеством. Борьба между роковой страстью и долгом честного человека должна была тяготить прямодушного и благородного Яковлева. Душевные силы его не выдерживали, он старался найти успокоение в вине и приближал себя еще скорее к падению. Под влиянием вина Яковлев становился неузнаваемым. Широкая его натура,

обыкновенно сдерживаемая врожденными скромностью и кротостью, в такие моменты проявлялась различными нелепыми выходками. То, например, он вступает в пререкания с извозчиками, доказывая им, что они должны считать за счастье иметь седоком его, великого Яковлева, а они, в конце концов, бьют его; то называет себя на заставе часовому при пропуске великим князем московским Дмитрием, подразумевая воплощаемого им на сцене Дмитрия Донского. То является к Державину и ни с того ни с сего заявляет, что поэт уже пережил свою славу и должен перестать писать стихи, причем декламирует его оду; или приходит в ложу директора театра и в самых резких выражениях критикует игру одного французского актера. Яковлев сам сознает свое падение, но не может согласиться с тем, что он делает это по доброй воле и по склонности к такой жизни. “Все думают, что я погряз в пороке из жадности к нему, – поверяет он свое душевное состояние другу своему Жебелеву, тоже уже актеру. – Люди, – говорит он, – обыкновенно судят по наружности и самые невинные чувства представляют порочными. Кто видит, как мучительны для меня дни? Часто, очень часто, сидя долго один, прихожу в ужасное отчаяние, дом мне кажется пустыней. Не знаю, чем утишить змею, грызущую эту бедную грудь!” Напрасно утешал его Жебелев; целую ночь проговорили друзья, но горе Яковлева осталось при нем. “Куда ты идешь?” – спросил его при расставанье друг. “В ад, – отвечал он, – в ад!..” Жизнь ему становится невыносима. Забвение давалось ненадолго, и мрачное настроение снова овладевало Яковлевым. В стихотворении “Меланхолия” он рисует свое безотрадное состояние: его терзает лютая тоска, он ни в чем не находит покоя и просит у судьбы одного утешения – смерти.

Еще сильнее затосковал Яковлев, когда порвалась связь его с любовницей. Женщина умная, благородного сердца, прекрасная актриса, она, увлеченная страстью к таланту и красоте Яковлева, отдалась ему. Когда их сыну минуло 12 лет, она начала раскаиваться в своем увлечении и однажды убедила Яковлева дать ей слово, что он исполнит ее просьбу. Он обещал, а она объявила ему, что они должны расстаться. Яковлев пришел в страшное отчаяние, но должен был расстаться с любовницей. С этих пор он еще больше предался пьянству, по ночам бродил мимо квартиры своей возлюбленной и, наконец, решился покончить с жизнью. К тому же и за кулисами к нему стали относиться с меньшим уважением, и публика замечала падение своего любимца. Это еще больше отравляло Яковлеву жизнь. И вот однажды, в октябре 1813 года, в припадке белой горячки он полоснул себя по горлу бритвой. К счастью, жизнь его успели

спасти, и он снова, через несколько недель, выступил перед публикой, восторг которой при виде своего любимца был самый искренний и горячий. В этом он находил еще поддержку своим надорванным силам, но совершенного исцеления уже не могло быть. Вдохновение все больше и больше оставляло Яковлева и начинало проявляться лишь проблесками. Думая облегчить свои муки, он в 1815 году женился на только что вышедшей из театральной школы молоденькой актрисе Ширяевой. Его надежды на лучшее будущее разделяла и публика, желавшая снова видеть прежнего Яковлева. Когда он играл вместе с молодой женой в комедии “Влюбленный Шекспир” роль Шекспира, а она – его жену, и произнес слова: “Шекспир – муж обожаемой жены... чего желать мне больше?” – публика выразила ему сочувствие свое аплодисментами, применяя сказанные им слова к его семейной радости. Но, несмотря на то, что жена его была преданной и любившей его женщиной, семейная жизнь не могла уже дать ему полного счастья: пережитая любовь оставила слишком глубокие следы. Силы, и душевные, и физические, были уже вконец разрушены. 4 октября 1817 года Яковлев играл последний раз, а через месяц, 3 ноября, он умер. Жена и дети его, сын и дочь, остались без всяких средств. Государь пожаловал дочери его пенсию, а дирекция дала в пользу семьи бенефис, в котором думал было принять участие и огорченный смертью своего ученика престарелый Дмитревский, но заболел ко дню спектакля. Яковлев похоронен на Волковом кладбище.

Прекрасные воспоминания оставил после себя Яковлев как человек. Он имел доброе, склонное ко всему хорошему сердце, был способен в порыве любви к ближнему жертвовать всем, чем мог, и делал это скромно, не хвастаясь своей добротою. Честность проявлялась у него еще в детстве, когда он отказывался запрашивать с покупателей в лавке своего опекуна двойные цены, считая это обманом. Увлеченный триумфами, он был горд своей славою, самонадеян, иногда заносчив, – особенно навеселе, – но никогда не пользовался своим влиянием за кулисами во вред другим и был далек от интриг и недоброжелательства. Своенравный и вспыльчивый, он в то же время был благороден, отзывчив и доверчив, как ребенок. Он мог сгоряча жестоко обидеть лучшего друга, но раскаянию его в таких случаях не было предела, и он готов был в огонь и в воду, чтобы загладить обиду. Религиозное настроение и наклонность к поэзии довершают характеристику Яковлева.

Вместе с симпатичным образом Яковлева как человека такими же благородными чертами рисуется и его артистический облик. Как артист Яковлев должен был оставить навсегда в

сердцах видевших его на сцене самые восторженные воспоминания. Его игра, порывистая и неровная, как он сам, но согретая теплым чувством, ярко освещенная огнем страсти, переносила зрителя минутами в мир высшего наслаждения искусством, будила заснувшее доброе чувство и вызывала на глаза благотворные слезы. В этих-то слезах, в этом подъеме душевного настроения массы и заключается великая цель искусства, а вместе с тем в восторгах современников и в памяти потомства – награда артисту.

Первые русские актрисы

Глава X. Татьяна Михайловна Троепольская

Первые русские актрисы. – Т. М. Троепольская. – Ее сценическая деятельность, амплуа и отзывы об ее игре. – Смерть Троепольской

Русская женщина выступила на подмостки сцены как драматическая актриса почти в одно время с мужчинами-актерами. Еще года за три до издания указа об учреждении русского театра, когда ярославцы учились в кадетском корпусе, труппа их была пополнена для придворных спектаклей несколькими женщинами. Первыми были приняты Зорина и Авдотья, – по тогдашнему обыкновению без фамилии, – танцовщицы из придворной балетной труппы, сформированной лет пятнадцать тому назад из бедных девочек и мальчиков.

До этого времени наши женщины выступали лишь как любительницы. Царевны устраивали домашние спектакли, в которых принимали, конечно, участие и приближенные к ним женщины высшего придворного круга, забавлявшиеся театром и у себя дома. На публичных сценах, в кадетском корпусе, в Ярославле, в училищах – женские роли исполнялись мужчинами. В кадетском корпусе и училищах, понятно, и не могло быть иначе, но и Волков для своей труппы не нашел, а может быть, под влиянием общих понятий и не искал актрис – и у него женские роли исполнялись Дмитревским и другими актерами. А общие понятия о театре, общие взгляды на женщин и на их положение в семье и обществе были тогда таковы, что женщине нужно было много решимости и особенно счастливые личные условия жизни, чтобы появиться на публичных подмостках, принять всенародно участие в “бесовских потехах”. Большею частью русская актриса и в первое время, и долго потом происходила из низшего, небогатого класса. Она – или крепостная, или мещанка, или дочь незначительного чиновника, мелкого купца, или незаконнорожденная. А в низшем классе еще сильнее чувствовался тяжелый, веками наложенный на женщину запрет на всякое дело, выходившее из сферы домашнего хозяйства и семейных забот. Пойти по совершенно новому пути, бороться с общественными предрассудками для женщин-актрис было гораздо труднее, чем для актеров, и в этой решимости, а для некоторых, может быть, и в личном самопожертвовании – большая заслуга наших первых актрис. Новизна дела представляла вообще много затруднений нашим первым актерам

и актрисам, хотя поддержка и покровительство театру со стороны высшей власти могли значительно облегчать эти затруднения. Они не испытывали того угнетенного положения, какое выпадало в старину на долю актеров в Западной Европе, где к ним нередко применяли такие кары за занятие лицедейством, как отлучение от церкви, предание анафеме и лишение христианского погребения. Но это все-таки не уменьшает заслуг первых наших актрис, вступивших на совершенно новый путь общественной деятельности и заменявших коренным образом строй своей личной жизни: они не знали, что ждет их впереди, не могли увлекаться материальными выгодами или заманчивостью неведомой еще закулисной жизни и покорялись, очевидно, лишь силе своего призвания.

Ко времени официального учреждения театра, в 1756 году, кроме Зориной и Авдотьи, в труппу были приняты еще три актрисы: Мусина-Пушкина, впоследствии жена Дмитревского, и две сестры Ананьины.

Следующим женским именем в летописях русского театра является имя Татьяны Михайловны Троепольской, одной из знаменитых русских актрис. О ней сохранились некоторые биографические данные, и это уже указывает на то, что она выделялась своим талантом и оставила в современниках глубокое впечатление.

О детстве Троепольской ничего не известно. Мы узнаем о ней, когда она уже является женой регистратора сенатской типографии и, по одним сведениям, уже известной актрисой московского театра, где ее видит Волков во время своего пребывания в Москве для устройства театра. По другому рассказу, она дебютировала в Петербурге, в театре Зимнего дворца, в 1757 году, очень понравилась императрице Елизавете Петровне и уже прославленной актрисой поехала в Москву. Здесь она пробыла до закрытия московского театра около двух лет и снова вернулась в петербургскую придворную труппу. Оба рассказа сходятся на том, что Троепольская остается в Петербурге до конца своей жизни.

Таким образом, артистическая деятельность Троепольской относится к первым 15 – 17 годам после учреждения русского театра. Как Волков и Дмитревский носили звание первых актеров, так и Троепольская считалась первой актрисою. Преимущественно она исполняла главные роли в трагедиях, составлявших тогда основу репертуара и создавших ей славное имя. Самые значительные роли у нее были в трагедиях Сумарокова, которые она переиграла все без исключения, в переводах и переделках трагедий Вольтера, Корнеля, Шекспира,

из которого она, между прочим, играла Офелию (“Гамлет”) и Джульетту (“Ромео и Джульетта”). Амплуа Троепольской не ограничивалось исключительно трагедией. С одинаковым успехом играла она роли и в появившихся уже в ее время “мещанских” трагедиях, действие которых происходило в среде обыкновенных смертных, а не царей и героев, как в псевдоклассических трагедиях. Приходилось ей выступать и в комедиях, и в мольеровских ролях, из которых у нее выделялась роль, Селимены в “Мизантропе”; реже всего исполняла она бытовые роли.

Современники находили в Троепольской замечательное дарование. Императрица Екатерина II высоко ставила ее талант и частыми подарками выражала ей свое одобрение. Сумароков, восхищенный ее игрой в трагедии “Синав и Трувор”, написал ей элегию. После уверения, что похвалы его совершенно беспристрастны, он так отзывается о Троепольской:

Достойно русскую Ильмену ты сыграла:
Россия на нее, слез ток лия, взирала
И зрела, как она, страдая, умирала.

Похвалы Сумарокова как главы современного направления в драматическом искусстве указывают на то, что Троепольская удовлетворяла вполне своей игрою требованиям этого направления. Трагедии по тогдашнему художественному вкусу требовали напыщенной декламации, рассчитанных и размеренных поз и движений, резких и эффектных переходов из одного тона в другой – такова была, вероятно, и игра Троепольской в трагедиях. Сама внешность Троепольской была как бы создана для трагического амплуа. Прекрасная и величественная фигура Троепольской, ее красивое, “правильное” лицо и голос, говоривший сердцу зрителя, давали полную внешнюю иллюзию при олицетворении героинь трагедии. Развитие ее таланта приписывают Сумарокову, но безошибочно можно предполагать, что традиции и советы Волкова и Дмитревского, с которыми она играла, отразились на ее даровании. Современные знатоки, и в числе их сам Дмитревский, находили, что Троепольская по своему таланту не уступала иностранным актрисам прошлого века: Лекуврер, Дюмениль и Клерон.

Вот все, что можно рассказать о жизни одной из замечательных русских женщин – первой трагической актрисы Т. М. Троепольской, буквально до самой смерти не сходившей со сцены. Ее смерть, оплаканная Сумароковым в особой элегии,

произошла при совершенно исключительных обстоятельствах. 16 мая 1774 года была дана в первый раз последняя из трагедий Сумарокова “Мстислав”. Главную женскую роль Ольги играла Троепольская, носившая в себе уже давно смертельную болезнь – чахотку. Троепольская собрала последние остатки своих сил, чтобы пропеть свою лебединую песню, и играла, по выражению современника, “пленяя умы зрителей”. Это был последний выход Троепольской на сцену. По крайнему нездоровью она получила через несколько дней отпуск на минеральные воды для лечения, а в виде пособия на поездку ей был назначен бенефис на 23 мая. Но судьба приготовила нашей первой актрисе и трагическую смерть в той самой театральной обстановке, в которой она жила духовно и давала жить массе зрителей. Смерть пришла за Троепольской в самый день ее бенефиса: перед самым началом представления, 23 мая 1774 года, она умерла в своей театральной уборной.

Глава XI. Сандуновы

Характерный эпизод из истории русского театра. – Лизанька, воспитанница театральной школы. – Ее поклонник – граф Безбородко. – Гонения на Лизаньку театрального начальства. – Сандунов. – Его карьера. – Любовь Лизаньки и Сандунова. – Их смелые выходки. – Покровительство императрицы. – Брак Сандуновых. – Переезд в Москву. – Последний выход Сандунова на сцену. – Сандунова. – Русская опера в прошлом веке. – Разбор игры, характеристика таланта и значение артистической деятельности Сандуновой

После Троепольской первой русской актрисой, получившей наиболее громкую известность в театральных летописях, была Сандунова. С ее именем и с именем ее мужа, замечательных артистов старинного русского театра, связаны воспоминания об одном из интереснейших эпизодов в закулисных хрониках – о событиях, сопровождавших их брак. Закулисные тайны, обыкновенно смутно известные публике, обнаружились при этом так ясно и при таких условиях, что самая широкая огласка их была неизбежна. Смелость и находчивость молодого актера Сандунова и его будущей жены поразили всех и сразу доставили им такую известность, которая у других приобретается целыми годами артистической деятельности. К тому же молодая чета была одарена недюжинными талантами, и это закрепило за ними окончательно любовь публики.

В истории русского театра оригинальное приключение Сандуновых является единственной в своем роде страничкой, живо рисующей закулисные нравы старого времени. Эта страничка – центр интереса в биографии Сандуновых, и потому с нее можно начать рассказ о них, тем более что сведения о их жизни до этого события очень скудны.

В театральной школе к началу 90-х годов XVIII века резко выделялась одна из воспитанниц, которую все, по тогдашнему обыкновению, называли просто Лизанькой. Бойкая и в высшей степени миловидная Лизанька обратила на себя особенное внимание императрицы Екатерины II. Расположение ее к бедной воспитаннице доходило, по рассказам, до того, что она заботилась о ней, интересовалась ее ученьем и даже будто бы отдала приказ посылать каждый день к директору театров узнавать о здоровье, поведении и успехах Лизаньки. Провидя, может быть, в Лизаньке восходящее светило на театральном горизонте, императрица в честь вновь открытой планеты дала ей фамилию Урановой.

Лизанька Уранова дебютировала в эрмитажном театре в опере “Дианино древо” в роли Амура 29 января 1790 года. Юная дебютантка всех обворожила. Прелестная собой, живая, ловкая, “с глазами пламенными, искавшими побед”, она с первого спектакля сделалась любимицей двора и публики. К тому же она обладала прекрасным голосом, и в игре ее и пении по итальянской методе уже можно было предугадывать будущий крупный талант.

Лизанька невольно завоевала себе массу поклонников из высшего круга. В числе их был и один из всесильных вельмож того времени – граф Безбородко. Мысль обладать Лизанькой захватила графа, и он, не знавший в подобных случаях никаких препятствий, надеялся на легкую победу над такой незначительной по своему положению девушкой, какой можно было считать беззащитную воспитанницу театральной школы. Началась обычная в таких делах атака против Лизаньки. Подарки и самые обольстительные обещания были пущены в ход. Но каково было удивление Безбородко и его приспешников, когда Лизанька твердо и решительно отказалась от всех предлагавшихся и будущих благ. Она сожгла, говорят, при посланном 80 тысяч рублей, которые предлагал ей в подарок граф, бросивши их равнодушно в камин. Не помогли сластолюбивому графу его льстивые обещания богатства и роскоши; тогда был избран другой путь – путь притеснений. Сторону Безбородко приняли управлявшие театрами Соймонов и Храповицкий. Императрице стали доносить, что Лизанька не слушается начальства, что она плохо учится. Императрица не верила доносам на любимицу, но это не мешало врагам Лизаньки продолжать против нее поход.

Лизанька не уступала. Она имела уже помощника и защитника в борьбе своей с сильными людьми. У нее завязалась уже романическая любовь. Актер Сандунов был предметом ее любви.

Сила Николаевич Сандунов, пришедший на помощь к Лизаньке, был москвич, несколько лет тому назад приехавший в Петербург. Он и родился в 1756 году в Москве. Отец его, потомок грузинских дворян, дал своим сыновьям хорошее образование. Младший из Сандуновых, Николай, был впоследствии профессором Московского университета, старший, Сила, начал свое житейское поприще мелким чиновником мануфактур-коллегии. Одаренному от природы блестящими способностями, остроумием, необыкновенным даром слова, Сандунову не суждено было прожить весь век чиновником. Живой характер его не соответствовал монотонной деятельности канцеляриста, любовь к литературе требовала совсем иной среды, чем

окружавшая его. Один из знакомых пригласил его как-то в театр. В пьесе, которую давали в тот день, была роль слуги, проворного, ловкого, – роль, дававшая простор для разных комических выходок. Увидав этого слугу, Сандунов воскликнул: “Да я и сам не хуже этого сыграю!” С этого дня зародилась в нем мысль поступить в актеры. Чтение театральных пьес и знакомство с актером Шушериным довершили в нем развитие страсти к театру. Кончилось тем, что двадцатилетний Сандунов против воли матери поступил в театр Медокса и в первый же раз играл роль слуги в комедии Княжнина “Чудаки”. Сандунов угадал свое амплуа: роли слуг сделали имя его знаменитым. Около 8 – 10 лет Сандунов играл в Москве, а затем по приглашению петербургского театрального начальства перешел на тамошнюю сцену.

Таким образом, к началу истории с Лизанькой Сандунов был уже в Петербурге около пяти лет и успел приобрести известность. Красивый, ловкий, остроумный, Сандунов сумел покорить сердце Лизаньки, и она дала слово быть его женой, когда выйдет из школы. Но трудно было бороться против силы и власти, которыми хотели сломить ее упорное сопротивление желаниям Безбородко. Директора театров, проведав, что Лизанька нашла себе жениха, решили устранить и это препятствие. Проще всего, конечно, было удалить Сандунова из Петербурга, – и он был уволен со службы.

Но Сандунов, смелый, находчивый и настойчивый, не хотел уступать и придумал средство вывести свое начальство на чистую воду. Перед отъездом его в Москву ему был дан бенефис. Играли комедию “Смех и горе”, в которой у Сандунова была роль пронырливого слуги. Совершенно неожиданно, играя роль, Сандунов обратился к зрителям и прочел специально сочиненный монолог, в котором довольно прозрачно рассказал всю закулисную историю, случившуюся с ним и с Лизанькой. Отдавая свою жалобу на суд публики, он закончил свою речь словами, прощаясь со зрителями:

Теперь иду искать в комедиях господ,
Мне кои б за труды достойный дали плод;
Где б театральные и графы, и бароны
Не сыпали моим Лизетам миллионы.

Публика, жадная вообще до закулисных тайн, ответила на его жалобу рукоплесканиями. Узнала, конечно, об этом и императрица, потребовала объяснений у директоров театра и осталась недовольна их действиями. Но и это не заставило их

прекратить преследования Лизаньки. Тогда артистка решилась на отчаянное средство.

В эрмитажном театре шла в первый раз комедия “Федул с детьми”, сочинение самой императрицы. Лизанька играла в этой комедии роль Дуняши, и играла так, что императрица была в восхищении. И вдруг, в конце своей арии, Лизанька упала на колени и, обратясь к государыне, подала ей просьбу. В этой просьбе были описаны все интриги против нее и Сандунова. Императрице тогда стало ясно всё, что она уже замечала давно и вполне ей объяснило поступок Сандунова в бенефисный спектакль. Она очень разгневалась, приказала в тот же вечер заготовить указ об отставке директоров театра, Соймонова и Храповицкого, а Лизаньку взяла под свое особое покровительство. Бенефис Сандунова был 10 января 1791 года, представление “Федула” – 11 февраля, а 14 февраля Лизанька и Сандунов, по повелению Екатерины, были обвенчаны в придворной церкви. Богатые подарки, бриллианты и приданое были пожалованы Лизаньке императрицей. В один из сундуков с приданым она положила, говорят, свадебную песню своего сочинения, с собственноручной подписью. Песня эта сберегалась Сандуновыми как святыня.

Сандуновы, таким образом, торжествовали. Лизанька стала Елизаветой Семеновной и была оставлена с мужем в петербургском театре. Смелость, находчивость и решимость привели их к желанному счастью. Но успех отуманил им головы, победа над Безбородко казалась им не полна. И вот Сандунова опять вздумала подшутить над ним. Через несколько дней после свадьбы она играла в опере “Редкая вещь”. Во время пения одной арии, напоминавшей отношения Лизаньки с Безбородко, она вынула кошелек с деньгами и, обратившись прямо к ложе, в которой сидел Безбородко, с насмешливой улыбкой пропела:

Престаньте льститься ложно
И мыслить так безбожно,
Что деньгами возможно
В любовь к себе склонить.
Нам нужно не богатство,
Но младость и приятство...
Еще что-то такое, —

она остановилась и с значительным ударением закончила —

Что может нас прельщать,
Что может уловлять.

Всем был понятен прозрачный намек, дружные аплодисменты раздались в ответ на это. Хлопал и сам Безбородко, но на самом деле это не могло быть ему приятно...

Сандуновы раздражали опасного врага, и действительно, ария Лизаньки не прошла им даром. После свадьбы они пробыли в Петербурге около трех лет и вынесли немало неприятностей от нового директора театров князя Юсупова. Граф Безбородко не мог забыть публичной обиды, а он был силен и мог направить против артистической четы ряд интриг и притеснений. Неприятности, которыми донимали Сандуновых, касались и материального положения, и артистического самолюбия и довели их до того, что они в 1794 году уволились со службы при петербургской дирекции театров и переехали в Москву.

Сандуновы вскоре вошли в славу и здесь и сделались любимцами публики. Московская служба их продолжалась около 15 лет, до 1810 года, когда Сандунов вышел в отставку. Об уходе его со сцены рассказывают так. В феврале 1810 года был назначен его бенефис. Все было готово к спектаклю, как вдруг заболел один из участвовавших актеров. Пришлось взять другую пьесу, о чем и заявили публике перед началом представления. Но публика, среди которой пронесся слух, что пьесу отменили по интригам Сандунова, встретила это заявление свистками и шиканьем. Когда же вышел на сцену бенефициант, недовольство публики приняло шумный характер: свистки усилились до того, что Сандунов не мог начать свою роль. Оскорбленный актер, выждав, пока волнение в зрительном зале успокоилось, подошел к рампе и обратился к публике с речью. Он указал на свою долголетнюю службу, на всегдашнюю любовь к нему публики и объяснил, что он обижен несправедливо, что перемена спектакля нисколько от него не зависела. Свою речь Сандунов закончил заявлением, что он и его жена после этого спектакля не останутся больше на сцене. После речи, как ни в чем не бывало, под громкие аплодисменты публики он сыграл свою последнюю роль. Сандунов был очень настойчив и сдержал данное публично слово: он не играл больше, несмотря на то, что начальство долго не хотело давать ему отставку. Сандунова, однако, не бросила сцену. В 1813 году она переехала из разоренной Москвы в Петербург и играла там еще 10 лет. Ко времени ее переезда Сандунов уже разошелся с нею. Он остался в Москве и здесь закончил свои дни. Он умер 27 марта 1820 года и похоронен на Лазаревском кладбище. Могилу его можно легко разыскать и теперь. Сандунова умерла тоже в Москве, в 30-х годах.

Сандуновы пережили свою славу: закат их дней прошел не на театральных подмостках. Но история театра сохранила их имена, и не только потому, что они так шумно начали свою артистическую деятельность. Славу им создали их замечательные таланты, о которых с увлечением говорят их современники и биографы.

Роли слуг, которые преимущественно играл Сандунов, составляли такую же необходимость тогдашних комедий, переведенных и переделанных с французского, как и роли “наперсников” в трагедиях. Но их значение в комедиях было гораздо важнее, чем значение “наперсников” в трагедиях, и потому в ролях слуг был простор для самых выдающихся талантов. Слуги были в комедиях главною пружиною, они вели интригу пьесы, завязывали и разрешали действие. Ловкость, самоуверенность, бойкость были необходимыми качествами актеров на роли слуг. Таков был и Сандунов. Остроумный, находчивый, смелый, он никогда не терялся ни на сцене, ни в жизни. В игре его всегда была перед зрителями живая личность, тонко отмеченная самыми мелкими подробностями интонации и жестов, мимики, грима и костюма. В его игре была “острота и замысловатость”, то есть он тщательно отделывал роль, был всегда боек и развязен. Небольшого роста, прекрасно сложенный, он был живой как ртуть со своим оживленным лицом и быстрыми глазами. Кроме ролей слуг Сандунов также хорошо играл и роли старинных приказных крючков и подьячих. Каков он был на сцене, таков и в жизни: “Бойкий талант, ума – палата, язык – бритва”, – так определяет его один современник. Вообще, Сандунов – яркий и живой образ из театральной старины. В галерее типических представителей нашего театра он рельефно выделяется своеобразным складом натуры, ума и характера, – совершенно артистическим, пропитанным юмором и сатирою.

Е. С. Сандунова была первой из прославившихся русских оперных артисток, и этим определяется ее значение в истории русского театра. Русская опера, возникшая в царствование Елизаветы Петровны, долгое время не была национальной. Репертуар ее состоял из опер итальянских и французских композиторов. Первая русская опера “Цефал и Прокрис”, сочиненная Сумароковым, с музыкой капельмейстера Арайи, была нерусской и по сюжету, и по музыке; следовавшие за ней – тоже. При Екатерине II появились оперы самой императрицы: “Храбрый и смелый витязь Архидеич”, “Февей”, “Федул с детьми” и другие с музыкой по большей части итальянцев – музыкантов, служивших при дворе. Заботясь о развитии русского театра, императрица своими операми хотела положить начало народной

опере, но и ее оперы, и оперы других композиторов имели в себе не слишком много русского. Исключением была комическая опера Аблесимова “Мельник”. Всю первую четверть XIX века русская опера шла почти тем же, отнюдь не народным, путем.

Особенность тогдашнего оперного репертуара заключалась в том, что в оперы вводился в большинстве случаев драматический элемент, так что это были полуоперы, полудрамы. Артисты исполняли роли и в операх, и в драмах, поэтому от них требовалось не только уменье петь, но и играть. Сандунова удовлетворяла этому требованию вполне: превосходная певица, она была в то же время и замечательная актриса и в свое время могла соперничать с первоклассными европейскими талантами. Голос Сандуновой, меццо-сопрано, был приятным, звучным и обширным, охватывавшим три октавы. Репертуар ее, оперный и отчасти драматический, был очень богат: по ее словам, у нее было 232 роли и партии. В операх, в которых встречались русские мотивы, она славилась задушевной передачей народных песен.

Сандунова не довольствовалась успехом, быстро завоеванным в самом начале своей сценической карьеры. Она всегда трудилась над разработкой своего дарования, над добросовестным изучением своих ролей. Сохранился один рассказ, характеризующий ее в этом отношении. В 1817 году, то есть уже почти в конце своей деятельности, ей пришлось играть “старую жидовку”. Несмотря на свою сценическую опытность, несмотря на упроченную славу, она не понадеялась на свои силы. Желая сыграть роль в совершенстве, она отыскала пожилую еврейку и долго брала у нее уроки. Вообще, игра Сандуновой отличалась правдивостью и задушевностью.

Впечатление, которое производила она на современных зрителей, было чарующим. Этому способствовала ее красота, выразительное лицо, прекрасные, живые глаза, – и все это сохраненное до пожилого возраста!

По своему характеру Сандунова не походила на мужа. Отличаясь, так же как и он, умом, бойкостью на сцене, она в домашней жизни была скромной, доброй, даже робкой женщиной. Несходство ли характеров мужа и жены, неуживчивость ли мужа или что другое, но Сандуновы прожили вместе всего около 15 лет. Рассказывают, что в минуты раздражения и злобы Сандунов дурно обращался с женой, даже бил ее. Один раз он так будто бы толкнул ее, что она упала, повредила себе ногу и с тех пор всегда немного прихрамывала. После ухода Сандунова в 1810 году со сцены они вскоре расстались навсегда. Так необыкновенно, так шумно заключенный брак по любви имел такую грубо-прозаическую развязку. Но самый эпизод брака и имена

Сандунова и Лизаньки, впоследствии знаменитой Сандуновой, останутся навсегда в театральных летописях как имена замечательных артистов, способствовавших поддержке старинного русского театра и развитию художественной правды и простоты в русском сценическом искусстве.

Глава XII. Екатерина Семеновна Семенова

Артистическое сродство талантов Яковлева и Семеновой, – Первые дебюты Семеновой. – Ее наружность. – Характеристика ее таланта. – Ее учителя. – Ложный путь в развитии таланта Семеновой. – Подражание Жорж. – Семенова за кулисами. – Выход замуж за князя Гагарина. – Последние годы жизни Семеновой. – Значение ее деятельности

Появление на сцене трагедий Озерова, в которых стаким блеском и силой обнаружился талант Яковлева, совпало с выступлением на русской сцене другого редкого таланта – молодой актрисы Семеновой. Яковлев и Семенова, артистическое сродство которых отражалось не только в сходстве талантов, но и в отношении их к искусству, и в общем развитии, – в течение многих лет силою своего вдохновения всецело владели симпатиями публики. В ряду имен, сохраненных историей русского театра, имена Яковлева и Семеновой выделяются особенно ярко как имена самобытных художников, в таланте которых очарованные современники находили особую прелесть “непосредственного” творчества.

Екатерина Семеновна Семенова, родители которой были

крепостными дворовыми людьми, родилась 7 ноября 1786 года. Как прошло ее детство и как попала она в театральную школу, – об этом нет сведений; но известно, что 3 февраля 1803 года, она, будучи еще воспитанницей школы, дебютировала в комедии Вольтера “Нанина”, а через год – в трагедии Плавильщикова “Ермак”. Дебюты эти прошли без особенного успеха. Восторженный прием публики ожидал ее, когда она выступила в трагедии Озерова. Подготовленная князем А. А. Шаховским, знатоком сценического искусства, Семенова, все еще воспитанница театральной школы, выступила 23 ноября 1804 года в роли Антигоны в трагедии Озерова “Эдип в Афинах”. Успех она имела необычайный, и за ту же роль, сыгранную ею в эрмитажном театре, получила высочайший подарок. В 1805 году она была выпущена из школы и принята на службу.

Первый успех Семеновой был только началом блестящих и шумных успехов. Наступал тот период в истории русского театра, когда, по выражению Пушкина,

Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий,
С младой Семеновой делил.

Теплотою и свежестью чувства повеяло от героев и героинь Озерова, сменивших холодные и сухие образы трагедий Сумарокова и Княжнина. И если, как говорил Княжнин, он был счастлив, что родился во времена Дмитревского, то также был счастлив и Озеров, что родился во времена Яковлева и Семеновой. Деятельность драматурга и актера, тесно связанных на сцене, только тогда и достигает высшей степени своего благотворного значения, когда создания автора и актера сливаются в одно, взаимно дополняя друг друга и давая зрителю цельный художественный образ.

Семенова, как и Яковлев, поражала силою и выразительностью чувства, захватывала зрителя всецело своей игрою, говорила его самым сокровенным движениям сердца. Когда она играла, пишет о ней современник, то предавалась в своей роли безотчетному чувству, увлекавшему ее. Все искусство актрисы состояло в изящной ее “природе” и высоких ощущениях. Оттого-то игра ее и увлекала, и поражала, очаровывала. Все делалось каким-то инстинктом, вдохновением. Оно подсказывало ей правду, и ее сценические создания, художественные и жизненные, свидетельствовали о замечательном творческом таланте актрисы.

Природа одарила ее всеми средствами, которыми может

блистать артистка. Она представляла совершенный тип древнегреческой красавицы и для трагических ролей была идеалом женской красоты. Строгий, благородный профиль ее напоминал, по сравнению современника, древние камеи; прямой, пропорциональный нос с небольшой горбинкой, каштановые волосы, темно-голубые, даже синеватые, глаза, окаймленные длинными ресницами, умеренный рот, – все вместе это обаятельно действовало на каждого. К этому олицетворению красоты и величия присоединялся и голос ее – чистый, приятный, звучный, проникавший в душу.

Талант Семеновой представлял богатый, но в то же время не слишком обработанный "сценический материал". И с ней случилось то же, что и с Яковлевым: талант ее после блестящего начала с течением времени не развивался, но постепенно слабел. В первое время ее деятельности люди, горячо любившие сценическое искусство, ждали от нее необыкновенного развития и в то же время сомневались в этом. Один из таких театралов писал в своем дневнике: "Семенова – красавица, Семенова – драгоценная жемчужина нашего театра, Семенова имеет все, чтоб сделаться одною из величайших актрис своего времени; но исполнит ли она свое предназначение? Сохранит ли она ту постоянную любовь к искусству, которая заставляет пренебрегать выгодами спокойной и роскошной жизни, чтобы предаваться неутомимым трудам для приобретения нужных познаний?"

Шушерин в самый блестящий период деятельности Семеновой, то есть в первые годы, говорил о ней С. Т. Аксакову, что она начинает портиться и что он решительно недоволен ею в трагических ролях, что она попала в руки таких учителей, которые собьют ее с толку, выучат ее с голоса завыванию по нотам. "Да, – говорил он, – Семенова – такой талант, какого не бывало на русской сцене да едва ли и будет. Ты не можешь судить о ней, не видавши ее в тех ролях, которые она играла, будучи еще в школе, когда ею никто не занимался и не учил ее". Он находил, что следы "проклятой декламации" уже начинали появляться в ее игре, и приписывал это влиянию ее учителя.

В этих словах Шушерина есть как будто противоречие с общепризнанной истиной, что для развития сценического таланта необходимы постоянный труд, постоянное изучение законов искусства и солидное общее образование. Но это противоречие объясняется теми условиями, в которых Семенова училась сценическому искусству.

Театральная школа не дала Семеновой совершенно никакого образования, не подготовила даже к саморазвитию на случай, если бы у нее появилось желание после школы самостоятельно

поработать над своим образованием. Да и не появлялось такого желания у нее, прямо из воспитанниц школы перешедшей на усыпанный лаврами путь знаменитости. Подготовка к исполнению ролей, тем не менее, была необходима, и Семенова не обошлась без руководителей. В школе и при первом своем выходе на сцену она пользовалась советами Дмитревского, и это могло оказать ей пользу в смысле усвоения чисто внешних приемов игры. Вторым ее учителем был князь А. А. Шаховской, восставший против ходульности на сцене и руководивший в этом направлении и своими учениками. Учительство князя Шаховского продолжалось недолго. В то время на петербургской сцене появилась другая талантливая актриса, Вальберхова, которую он также учил и которой покровительствовал как инспектор труппы. У Семеновой и ее поклонников возникло подозрение, что князь Шаховской интригует против нее в пользу своей любимицы, что он даже умышленно портит ее талант.

Среди поклонников Семеновой нашелся человек, который считал за счастье сделаться ее руководителем. Это был переводчик “Илиады” Н. И. Гнедич, давно и безнадежно влюбленный в Семенову. Понятия Гнедича о сценическом искусстве были старыми даже и для того времени. Его метод заключался в обучении чисто внешним приемам игры, эффектам и вычурной декламации. Сам он, когда желал показать свое искусство, декламировал неистово, с движениями и жестами, на самом деле очень смешными. В таком же направлении повел он и занятия с Семеновой. Самостоятельной работы для нее не было. Она должна была перенимать у своего руководителя, не вдумываясь, интонацию, жесты и весь “механизм” игры.

Как раз в это время приехала в Петербург знаменитая французская актриса Жорж, представлявшаяся Гнедичу идеалом трагической актрисы. Сама возможность соперничать с нею казалась ему пределом проявления таланта Семеновой, а на деле это было его гибелью.

Игра Жорж подробно разобрана С. Т. Аксаковым, и этот разбор необходимо привести, чтобы судить, какое направление принимало под руководством Гнедича развитие таланта Семеновой.

Жорж играла свои роли холодно, без всякого внутреннего чувства. Пластика, мимика и вообще внешний вид красавицы Жорж были великолепны. Но характеры ролей, правдивость их всегда приносились в жертву эффекту. Роль разбивалась ею на части, и в каждой части она выбирала несколько стихов, которыми производила впечатление на слушателей. Для этого у нее были заученные способы. Она тянула, пела сравнительно

слабым голосом стихи, предшествовавшие выражению, которому надо было дать силу; вся наружность ее как будто “опускалась”, глаза теряли выразительность и иногда совсем закрывались, – и вдруг бурный поток громозвучного органа вырывался из ее груди, все черты лица мгновенно оживлялись, ее чудные глаза раскрывались, и неотразимо ослепительный блеск ее взгляда, сопровождаемый непередаваемой красотою жестов и всей ее фигуры, довершал “поражение” зрителя. Другие способы были рассчитаны на такие же эффекты. Все мельчайшие интонации голоса, малейшие движения лица, рук и всего тела, всякая складка на ее платье, долженствующая образоваться при таком-то движении, – все было изучено и никогда не изменялось. Жорж не обращала ни малейшего внимания на мысль автора, на общий лад пьесы и на тон реплик лица, ведущего с нею сцену: она одна была на сцене, другие лица для нее не существовали.

Для врожденного таланта Семеновой, носившего задатки художественной простоты, значило разрушать его, насиловать свою артистическую природу подражанием такой актрисе, как Жорж. Но Гнедич не видел в этом вреда для нее и, чтобы лучше показать превосходство Семеновой перед Жорж, перевел для нее вольтеровского “Танкреда”, в котором Жорж славилась ролью Аменаиды, и разучил эту роль с Семеновой.

В апреле 1809 года состоялся этот знаменательный спектакль, на который собрался весь Петербург и приехала сама Жорж. Впечатление, произведенное Семеновой на публику, было по обыкновению сильное, она была признана выше Жорж, но следы занятий с Гнедичем и подражания Жорж были уже заметны. Игра ее, припоминал С. Т. Аксаков, разбиравший ее вместе с Шушериным, слагалась из трех элементов: первый состоял из незабытых еще вполне приемов, манеры и формы выражения всего того, что игрывала Семенова до появления Жорж; во втором – слышалось неловкое подражание Жорж в ее напеве и быстрых переходах от оглушительного крика в шепот и скороговорку; третьим элементом, слышным более других, было чтение самого Гнедича, певучее, трескучее, крикливое, но страстное и, конечно, всегда согласное со смыслом произносимых стихов, чего, однако, он не всегда мог добиться от своей ученицы. Вся эта амальгама, озаренная поразительной сценической красотой молодой актрисы, проникнутая внутренним огнем и чувством, передаваемая в гремящих и сладких звуках неподражаемого, очаровательного голоса, – производила увлечение, восторг и вызывала гром рукоплесканий. После представления “Танкреда” Шушерин с искренним вздохом огорченного художника сказал Аксакову: “Ну, дело кончено:

Семенова погибла невозвратно, то есть она дальше не пойдет. Она не получила никакого образования и не так умна, чтобы могла выбиться сама на прямую дорогу. Да и зачем, когда все восхищаются, все в восторге? А что могло бы выйти из нее!" И до своей смерти Шушерин не мог без огорчения говорить о великом таланте Семеновой, погибшем от влияния дурного примера ложного метода декламации Жорж и разных учителей, которые всегда ставили Семенову на ее роли *с голоса.*

Такой разбор игры Семеновой могли дать лишь опытные люди вроде Шушерина, но публика продолжала восторгаться ее талантом, поэты – писать ей стихотворные панегирики. Бенефисы Семеновой были событиями в театральном мире: драматурги сочиняли и переводили для нее пьесы, публика волновалась и устраивала ей овации. До начала 20-х годов слава Семеновой не меркла, и она одна царила на петербургской сцене. Кроме прежних ролей, репертуар ее состоял из трагедий Вольтера, Расина, Корнеля, Шиллера (Мария Стюарт, Амалия и Семелла), Шекспира (Офелия и Дездемона в шекспировских переделках "Гамлета" и "Отелло") и других. Играла она и некоторые роли в комедиях, но без обычного для нее успеха. К этому периоду времени относится и начало тесного ее сближения с князем И. А. Гагариным. Связь эта совершенно обеспечивала ее материальное положение, так как она жила вместе с князем, и делала ее независимой. Начатая так блистательно с первых шагов сценическая карьера развила в Семеновой неограниченное самолюбие, нетерпимость ко всякому соперничеству, а жизнь с князем Гагариным давала ей материальную силу поддерживать свое влияние и стремления. Не делая зла другим по доброте своей души, Семенова вступала на путь интриг, когда дело касалось ее славы или самолюбия, а особенно когда на сцене появлялась молодая актриса с задатками крупного таланта.

Так, к началу 20-х годов появилась на сцене известная впоследствии актриса А. М. Колосова. Семенова сначала было отнеслась к ней недоверчиво, но потом, убежденная своими доброжелателями, играла вместе с дебютанткой в "Ифигении в Авлиде", вышла вместе с нею на вызовы публики и тут же обняла ее. Тем не менее, зависть к успеху молодой актрисы овладела Семеновой. Отчасти поэтому, отчасти же из-за столкновения гордой, не знавшей возражений Семеновой с директором театра, а может быть, и из желания пожить спокойной жизнью вне закулисных интриг, – она в начале 1820 года покинула сцену.

Прошло еще два года. В январе 1822-го был назначен бенефис прежней соперницы Семеновой, Вальберховой, на руках которой была большая семья. Желая ей помочь, Семенова, которую тянуло

на сцену, как и всякого сценического деятеля, долго бывшего на подмостках, предложила Вальберховой свое участие в ее бенефисе. Публика, два года не видавшая Семеновой, наполнила театр и дала огромный сбор. Снова успех, снова восторги встретили Семенову, игравшую роль Клитемнестры в “Ифигении в Авлиде”.

Спектакль этот побудил Семенову опять поступить на сцену. Дирекция предложила ей огромное жалованье, и звезда Семеновой снова засияла на театральном горизонте. Влияние ее за кулисами сделалось еще сильнее, желание нераздельно владеть любовью публики приняло более жгучий характер. В это время Семеновой приписывают много интриг, которые она вела против неприятных ей лиц. Рассказы о некоторых из этих интриг сохранены театральной хроникой. Известен случай с переводчиком Корнеля П. А. Катениным, против которого восстала Семенова. 18 сентября 1822 года шла трагедия Озерова “Поликсена”, в которой участвовали Семенова, только что начинавший свою карьеру трагик Каратыгин и в роли Поликсены Азаревичева, которой покровительствовала Семенова. Каратыгин имел чрезвычайный успех, и это рассердило Семенову. Когда опустился занавес по окончании пьесы, публика стала вызывать Каратыгина. Семенова, привыкшая разыгрывать сценическую повелительницу, вывела Азаревичеву и, отступив несколько шагов назад, безмолвно объяснила публике, что вызовы должны относиться к Азаревичевой. Это не понравилось многим из публики, а Катенин заметил, что со стороны Семеновой – дерзость выводить Азаревичеву, которую никто не вызывал, и что это значит – смеяться над публикой. Громко сказанные слова были переданы с прибавлениями Семеновой, которая оскорбилась и поехала жаловаться на Катенина петербургскому генерал-губернатору Милорадовичу. Катенин принадлежал к партии Колосовой и Каратыгина и был поэтому неприятен Семеновой и раньше. Она просила графа Милорадовича запретить Катенину бывать на тех спектаклях, в которых она участвует. Милорадович объявил об этом Катенину и просил его исполнить желание Семеновой. С него была взята в этом подписка, а когда об этом донесено было государю, то Катенин в ноябре того же года был выслан из Петербурга.

Таково было влияние Семеновой, проявившееся, между прочим, и вгонениях на Колосову, соперницу Семеновой в молодых ролях. Репертуар в то время начинал резко изменяться, переходя от классического к романтическому, а это отнимало у Семеновой много ее ролей и выдвигало Колосову. Семенова пробовала выступать и в романтических драмах, и в комедиях, и в

молодых ролях, но без успеха в сравнении со своей соперницей. Результатом этого недоброжелательства Семеновой было удаление со сцены Колосовой на некоторое время.

В последние годы театральной деятельности у Семеновой не было уже крупных сценических созданий, исключая Федры, сыгранной ею в 1823 году. Это была ее последняя роль, в которой она снова явилась прежней Семеновой. Вскоре, в 1826 году, она вышла в отставку, а в 1827 году уехала в Москву. Здесь через год она повенчалась с князем Гагариным, который спустя года четыре оставил ее вдовою. Со времени переезда в Москву жизнь ее шла в тесном кругу семьи, – у нее было три дочери и один сын, – и близких знакомых. С любителями из высшего круга она участвовала иногда в благотворительных и домашних спектаклях и последний раз играла года за два до смерти в Петербурге, куда переехала на житье, напомнив своим прежним поклонникам былую славу Семеновой. 1 марта 1849 года она умерла в Петербурге и похоронена на Митрофаньевском кладбище.

Семенова надолго пережила свою славу. Когда она умерла, уже давно другие понятия царили на русской сцене, другой жизнью жило искусство. Уже и тогда далеким прошлым была эпоха трагедий Озерова, в которых славилась Семенова, последняя представительница сценического классицизма в русском театре. И значение ее деятельности, как и Яковлева, – в том одушевлении, в тех смягчающих нравственную сторону человека восторгах, которые выносили из ее игры современники.